СТЕФАН ЯРОЦИНЬСКИЙ

ДЕБЮССИ, ИМПРЕССИОНИЗМ И СИМВОЛИЗМ



STEFAN

JAROCIŃSKI

Debussy a impressjonizm i symbolizm

Polskie Wydawnictwo Muzyczne
Kraków
1976

СТЕФАН
ЯРОЦИНЬСКИЙ

Дебюсси, импрессионизм и символизм

Перевод с польского

Москва „Прогресс"
1978

Перевод С. С. Попковой
Общая редакция и вступительная статья И. Ф. Бэлзы
Редактор издательства Н. А. Воронова
Художник И. Б. Кравцов

Эта книга — фундаментальное исследование, содержащее глубокое, во многом новое и оригинальное истолкование творчества великого французского композитора; автор дает яркую картину художественной жизни Франции конца XIX — начала XX века, раскрывает сложный мир эстетических, философских идей, определивших творческий облик автора «Пеллеаса и Мелизанды».

Редакция литературоведения, искусствознания и лингвистики

Я $\frac{90103-791}{006(01)-78}$ 157—78

Книга
о Клоде Французском

Книга об одном из величайших французских музыкантов, выпускаемая ныне в русском переводе, написана выдающимся польским музыковедом Стефаном Яроциньским. Имя Яроциньского давно уже известно в нашей стране. Его первая крупная публикация на русском языке была посвящена польскому пианисту и пионеру польской музыкальной критики, «герольду романтизма» Маурицию Мохнацкому (1804—1835) — участнику восстания 1830 года, и была издана в 1963 году Академией наук СССР совместно с Польской академией наук. Работа вошла в сборник «Русско-польские музыкальные связи». В исследованиях Яроциньского об этом незаурядном музыканте отчетливо проявился интерес автора к проблемам эстетики романтизма, в дальнейшем усилившийся, о чем свидетельствует, в частности, его работа «Романтизм или романтизмы?», вошедшая в сборник «Славяне и Запад» (М., «Наука», 1975).

Стефан Яроциньский родился 16 августа 1912 года в воеводстве Варшавском в Велёнтках близ Пултуска. После окончания гимназии в Серпце и недолгого пребывания на военной службе юноша поступил в 1934 году на юридический факультет Варшавского университета, который он окончил в 1939 году, посещая одновременно лекции по истории музыки доцента университета Юльяна Пуликовского (1908—1944). Однако диплом Яроциньскому суждено было получить лишь в 1947 году, ибо в августе 1939 года он был мобилизован, в чине подпоручика принял участие в обороне Модлина, когда фашистская Германия напала на Польшу, и вскоре вместе со всем гарнизоном попал в плен. Начались скитания по гитлеровским лагерям для военнопленных. Из Дзялдова его перевели в Нюрнберг, затем в Лауфен и, наконец, в мае 1940 года в «Офлаг VII-А» в Мурнау, откуда ему суждено было выйти лишь в апреле 1945 года, когда гитлеровцы стремительно бежали под ударами Советской Армии, освобождавшей Европу от фашистского гнета.

Годы пребывания в нацистских лагерях принесли Яроциньскому, как и многим другим польским патриотам, тяжелые испытания,

связанные не только с лишением свободы и лагерным режимом, но и с тревогой за судьбы родины. Однако пять лет, проведенных им в Мурнау, ознаменовались сыгравшей в его жизни большую роль встречей, а затем и сближением с таким выдающимся историком культуры, как Юльюш Стажиньский (1906—1974), который был взят в плен гитлеровцами как польский офицер. Впоследствии Стажиньский стал одним из крупнейших ученых Народной Польши, академиком, профессором Варшавского университета и руководителем Института искусств Польской академии наук, в котором со дня его основания (1950) начал работать и Яроциньский, возглавивший там в 1968 году Отдел истории музыки. В стенах этого института было создано много ценных исследований по истории всех областей художественной культуры, в том числе и публикуемая ныне в русском переводе книга о Дебюсси.

Яроциньский многое почерпнул из бесед с энциклопедически образованным Юльюшем Стажиньским, дружба с которым, зародившаяся в лагере, продолжалась до последних дней жизни академика.

Годы 1945—1947 Яроциньский провел в Париже, изучая в Сорбонне наряду с философией и социологией историю музыки. Он слушал лекции Поль-Мари Массона (1882—1954), который унаследовал от своего предшественника Андре Пирро не только кафедру музыковедения в Сорбонне, но и стремление к изучению музыкально-эстетических проблем. Годы пребывания в Сорбонне позволили Яроциньскому познакомиться с широким кругом проблем передовой музыкально-эстетической науки, чему способствовали и занятия теорией музыки под руководством профессора консерватории в Фонтенбло Нади Буланже (у этой замечательной музыкантши, недавно отпраздновавшей свое девяностолетие, получили образование или совершенствовались многие польские композиторы).

Очутившись в Париже, Стефан Яроциньский сразу же заметил, что во Франции, понесшей во время второй мировой войны невосполнимые потери в людях и лишившейся многих памятников культуры, проявилось благородное стремление к изучению отечественной литературы и искусства. Такое патриотическое стремление было особенно близко полякам, национальное достояние которых на протяжении шести лет подвергалось беспримерному

варварскому уничтожению и разграблению. Вскоре после приезда в Париж Яроциньский послал в польский журнал «Рух музычны» корреспонденцию «Направления в современной французской музыке». Эта статья положила начало продолжающейся вот уже свыше тридцати лет музыкально-критической деятельности Яроциньского, в которой все более отчетливо проявляется интерес к эстетическим проблемам и изучению в этом аспекте творчества мастеров прошлого — прежде всего Моцарта (монография Яроциньского о нем выдержала уже четыре издания) и Шопена, но также Шимановского, Прокофьева, Берга, Веберна, Айвза, Лютославского, Пендерецкого и многих других композиторов XX века. Изучение сложных и противоречивых исканий, отразившихся в различных направлениях музыки нашего столетия, позволило Яроциньскому сопоставить эти направления и их представителей в интереснейшей книге «Орфей на распутье», заглавие которой говорит само за себя. Первое издание этой книги вышло в 1958 году, а следующее, дополненное, — в 1974. Подчеркнем еще раз, что как в статьях, так и в книгах Яроциньского, а также в коллективных трудах о польской музыке и музыкальной критике, вышедших под его редакцией, проблемы эстетики неизменно рассматриваются особенно пристально.

Первая статья Яроциньского о Дебюсси (точнее, об эпистолярном наследии композитора) была напечатана в Париже в 1958 году, а следующую (1959) ученый посвятил уже эстетике Дебюсси, о которой он писал и в послесловии к польскому переводу музыкально-критических статей композитора. Том этот вышел в 1961 году. В следующем году Яроциньский принял участие в коллоквиуме, организованном в Париже профессором Сорбонны Жаком Шайе и посвященном Дебюсси, выступив с докладом «Некоторые аспекты изучения мира звуков Дебюсси». Основные положения этого доклада были включены впоследствии ученым в диссертацию, которая принесла ему в 1964 году степень доктора гуманитарных наук, а в 1966 — была опубликована Польским музыкальным издательством под названием «Дебюсси, импрессионизм и символизм». Второе (с незначительными изменениями) издание этой книги, публикуемой ныне в русском переводе, вышло в 1976 году, тогда же появился ее английский перевод, но еще в 1970 году она была издана в Париже с предисловием Владимира

Янкелевича, давшего высокую оценку работе польского исследователя. В этом предисловии французский музыковед особо отмечает, что, говоря о символизме и импрессионизме, Стефан Яроциньский «приходит к соглашению с превосходным русским музыковедом Юлием Кремлевым [1], который освещает реалистические стремления в эстетике Дебюсси и тоже по-своему прав. Это доказывает — и Яроциньский, конечно, того же мнения — условность рубрик и категорий, к которым мы пытаемся отнести творчество Дебюсси. Дебюсси, приходивший в ужас от всевозможных классификаций, наверное, первым удивился бы такому колебанию между «измами», к тому же противоречивыми» [2].

Ни Яроциньский, ни Кремлев (первая работа которого о Дебюсси появилась еще в 1934 году) в отличие от многих других авторов, писавших о Дебюсси, не стали жонглировать терминами, условность которых справедливо подчеркивает Янкелевич, а предпочли обратиться к идейно-эстетической сущности творчества великого французского композитора. Именно стремясь наиболее полно раскрыть эту сущность, оба автора отказались от часто встречающегося в музыковедческих (да и в литературоведческих) монографиях размежевания на разделы «жизнь» и «творчество». Кремлев, разделив книгу на двенадцать глав, в каждой из них сочетал повествование о жизни Дебюсси с анализом создававшихся им в соответствующий период произведений, а Яроциньский предпочел иной путь, посвятив первые главы своей монографии исключительно теоретическим проблемам, связанным с понятиями «импрессионизм» и «символизм». Лишь рассмотрев эти проблемы, автор обращается к жизнеописанию Дебюсси и анализу его произведений.

Сравнительно небольшой объем книги объясняется тем, что она является как бы частью огромного цикла, задуманного польским ученым и не имеющего по масштабам равных себе даже в достаточно обширной французской литературе о Дебюсси. Очередным звеном этого цикла стал монументальный (свыше 600 страниц) труд «Дебюсси. Хроника жизни, творчества, эпохи» [3],

---

[1] Имеется в виду капитальная (около 800 страниц) монография: Ю. Кремлев. Клод Дебюсси. М., «Музыка», 1965.

[2] V. Jankélevitch. Le Debussy de Stefan Jarociński. — В кн.: S. Jarociński. Debussy. Impressionisme et symbolisme. Paris, 1970, p. 13.

[3] S. Jarociński. Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.

в котором, помимо обширнейшего фактологического материала, собрано множество высказываний самого Дебюсси и его современников, а в конце приложены нотографический и библиографический указатели. В этой же серии, названной Яроциньским «Дебюссиана», должны появиться еще тематический каталог произведений Дебюсси, над которым польский ученый работает совместно с парижанином Франсуа Лезюром, а также комментированные издания избранных писем и музыкально-критических статей композитора. Естественно, такой широкий охват источников и материалов будет способствовать правдивому раскрытию многогранного облика Дебюсси как человека, музыканта и мыслителя. Но обилие данных, использованных в публикуемой ныне на русском языке монографии, уже позволило автору в соответствии с замыслом книги не только нарисовать образ Дебюсси, но и показать его на широком фоне развития европейской художественной культуры, коснувшись различных ее областей и сложной проблемы их синтетического воплощения,— недаром академик Стажиньский, неизменно подчеркивавший исключительное значение решения этой проблемы, давал высокую оценку работе Яроциньского и радовался переводам ее в разных странах.

Теоретический раздел книги открывается главой об импрессионизме в живописи, представленном именами Клода Моне, Огюста Ренуара, Эдгара Дега и других французских художников, эстетические воззрения которых, подробно анализируемые Яроциньским, наиболее кратко и точно сформулировал Эдуард Мане, заявивший, что задачей живописца должно быть создание не образов живых существ, пейзажей или предметов, а *впечатлений* от изображаемого. Именно от французского слова «impression» (впечатление)[1], впервые употребленного Клодом Моне в названии его картины «Impression. Lever de soleil» (Впечатление. Восход солнца»), созданной в 1872 году в Гавре, родилось и название направления, распространившегося с течением времени не только на живопись.

Яроциньский воздает должное французским художникам, искавшим и находившим новые средства выразительности, обусловленные их философско-эстетическими концепциями и взглядами.

[1] От лат. «impressio».

Но он решительно возражает против широко распространенных попыток перенести на музыкальное творчество определения, установившиеся в области живописи и графики, и, видимо, справедливо указывает, что попытки эти в той или иной степени были связаны с терминологической путаницей, имевшей место и в оценке произведений Дебюсси, и в мотивировках жюри художественного «Салона», резко критиковавших полотна импрессионистов и не допускавших их на выставки. В качестве примера такой путаницы Яроциньский приводит относящееся к началу 1887 года высказывание Непременного секретаря французской Академии изящных искусств по поводу так называемого «Римского послания» Дебюсси, то есть одного из произведений, которые он, в качестве лауреата Римской премии (1884), дававшей право на трехлетнее пребывание в «Вечном городе», обязан был ежегодно присылать в академию. Именно в связи с этим «посланием» — вокально-симфонической сюитой «Весна», партитура которой, к сожалению, не дошла до нас, — Непременный секретарь, отмечая новаторские черты творчества Дебюсси, предостерегал его от увлечения тем «мутным импрессионизмом, который является одним из самых страшных врагов правды в произведениях искусства».

В книге Яроциньского приводятся различные, порою весьма противоречивые высказывания критики о произведениях Дебюсси 80—90-х годов, причем квалификация их как «импрессионистских» основывается на параллелях с живописью, дающих повод и для упреков в «пуантилизме». Сопоставляя множество таких высказываний, автор полемизирует с ними, не упуская, правда, из виду, что они нередко были порождены все более и более укреплявшимся стремлением к синтетически обобщенной трактовке произведений искусства, к взаимопроникновению различных его областей. Не отрицая правомерности этих стремлений, Яроциньский считает, однако, что «генеалогия» творчества Дебюсси восходит скорее к символизму, чем к импрессионизму, поэтому центральные главы книги посвящены анализу эстетики символизма (претворяющего, по словам Гёте, явление в идею, а идею — в образ) и Дебюсси как гениальному музыканту, воплотившему и широко развившему важнейшие положения этой эстетики в своих произведениях.

Именно эти главы представляют особый интерес, так как в них рассматривается сложный процесс формирования творческого облика композитора. Как в монографии, так и в упоминавшемся уже томе «Хроники» собран обширный материал, свидетельствующий о свободной ориентации Дебюсси в мировой художественной культуре, о своеобразном использовании ее в музыке, о непрерывно укреплявшихся связях с отечественной литературой и искусством и о тех патриотических стремлениях, которые завоевали ему впоследствии гордое прозвище — Клод Французский.

Бесспорной удачей Яроциньского следует признать анализ процесса развития идейно-эстетических воззрений Дебюсси: с одной стороны, восприятия им традиций, а с другой — развития черт новаторства в его творчестве, органически связанного, как стремится доказать автор монографии, с поэзией французских символистов. Такая точка зрения, отмечает Яроциньский, впервые была высказана в 1908 году английскими критиками, суждения которых он цитирует, приводя, в частности, ставшие крылатыми слова Артура Саймонса, назвавшего Дебюсси в своей статье о нем «Малларме музыки». Близость Дебюсси к французскому символизму засвидетельствована его обращением к поэзии Шарля Бодлера (вокальные поэмы), Стефана Малларме (симфоническая прелюдия к эклоге «Послеполуденный отдых фавна», романсы), Поля Верлена (многочисленные романсы). Говоря о французской литературе того времени, Яроциньский, останавливаясь на ее многочисленных достижениях, не скрывает и развивавшихся в ней кризисных черт, обусловленных социальными потрясениями, которые возникали во время борьбы сил политической реакции против освободительных порывов «Весны народов». Одним из трагических этапов этой борьбы было поражение Парижской коммуны после разгрома французской армии под Седаном и террор в «республике без республиканцев», оказавшейся под властью Тьера. Вместе с другими коммунарами в тюрьме очутился отец Дебюсси.

Гюстав Флобер, защищавший Париж в качестве офицера французской армии, писал, что он прочитал несколько солдатских писем и пришел к убеждению, что «нельзя проглотить страну, в которой пишут такие вещи». То был, следовательно, голос народа, а не дебаты в литературных салонах. Но через четыре месяца после того, как немецкие войска бомбардировали Париж, по городу

били уже французские орудия, возвещая начало расправы над патриотами-коммунарами. Будущий композитор уже с юных лет жил в атмосфере национального подъема, рожденного горечью поражения и протестом против социального гнета. Во французской художественной культуре наряду с развитием черт национальной самобытности проявляется скепсис,— и эпиграфом к последнему роману Флобера «Бувар и Пекюше», оставшемуся незавершенным, мог бы стать девиз Малларме «Что знаю я?» («Que sais — je?»). Творческие искания французских писателей, художников, поэтов делаются все более тревожными, и Дебюсси присматривается к ним то с восхищением, то критически. И если величайший живописец Франции Эжен Делакруа предостерегал своего любимого ученика Пьера Андрие от излишнего увлечения литературой, в «рабство» к которой не должны попадать живописцы, то Дебюсси остерегался попасть под влияние импрессионистской живописи, хотя, видимо, сделал для себя выводы из той критики, которой тот же Делакруа подверг знаменитую «Стратонику» Энгра, заметив, что избыток *красочности* лишает зрителя ощущения *колорита.*

А именно к передаче ощущения колорита последовательно стремился Дебюсси, помнивший известное наставление Делакруа, считавшего, что свет должен не украшать, а оживлять образы. Правда, Бодлер, уделивший так много места Делакруа в своих знаменитых обозрениях «Салонов», творчеством своим убеждал читателей, что свет должен способствовать обличению темных сторон жизни, с такой силой изображенных в «Цветах зла». Обличительные мотивы звучат и в других шедеврах литературы того времени: в стихах Верлена и Артюра Рембо, в «Жестоких рассказах» Вилье де Лиль-Адана, аристократа, вставшего вместе с упомянутыми поэтами на сторону Коммуны. Именно де Лиль-Адан, наследственный командор Ордена мальтийских рыцарей, заметил, что роковой 1871 год породил могучие импульсы, содействовавшие возникновению и развитию философско-этических проблем, в частности проблемы патриотического долга перед родиной и моральных обязательств перед человечеством [1]. Можно предположить,

[1] J. de Villiers de l'Isle-Adam. Miseellanea. Tirage à petit nombre. Dijon (1888). С экземпляром этого редчайшего библиофильского издания познакомил меня академик Юльюш Стажиньский, обративший внимание на это замечание автора «Жестоких рассказов».

что расширение морально-этических аспектов французской культуры приблизило ее к русской литературе и музыке.

В своих «Жестоких рассказах» Вилье де Лиль-Адан, которого Ежи Парви в превосходной и поэтичной вступительной статье к польскому изданию его книги назвал «самым верным учеником Бодлера и лучшим другом Малларме»[1], не раз подчеркивает, что идеи, воплощаясь в символы, обретают бессмертие. Этой теме посвящен, в частности, рассказ «Вера». Том «Жестоких рассказов» появился в 1883 году, а через три года — в 1886 году — автор с глубоким волнением прочел манифест символизма, написанный Жаном Мореасом, который за несколько месяцев до этого уже протестовал против попыток критики именовать поэтов-символистов «декадентами».

К этому времени Дебюсси уже создал много романсов на слова предтечи символизма Теодора де Банвиля, Леконта де Лиля, Верлена и Бодлера. С поэзией и поэтикой французских символистов его сблизило и обращение к великому американскому писателю Эдгару По, которому поклонялся и блистательно переводивший его рассказы Бодлер, и страстно любивший его произведения Вилье де Лиль-Адан, и Стефан Малларме, в 1875 году прославивший автора «Ворона» в стихотворении «Гробница Эдгара По», и Эдуард Мане, создавший незабываемую иллюстрацию к «Ворону». Трудно сказать, когда именно Дебюсси увлекся творчеством Эдгара По. Во всяком случае, в начале 1889 года он назвал его имя вместе с именами Флобера и Бодлера, отвечая на вопрос, кого из писателей он любит больше всего. Тогда же возник у Дебюсси замысел симфонической поэмы, навеянной рассказом По «Падение дома Ашеров», прочтенным в переводе Бодлера. На протяжении тридцати лет вплоть до последних лет жизни композитора привлекали образы этого рассказа, которые он мечтал воплотить в музыке, причем постепенно Дебюсси приходил к решению написать на этот сюжет не симфоническую поэму, а оперу, о чем пойдет речь дальше.

Возвращаясь к вопросу о формировании композиторского облика Дебюсси, следует заметить, что по отношению к нему, как к каждому большому, настоящему художнику, термин «влияние»

[1] J. Parvi. Wsięc. — В кн.: Villiers de l'Isle-Adam. Opowieści okrutne i inne utwory. Warszawa, 1974, s. 6

представляется слишком упрощенным. Правильнее говорить о восприятии творческого опыта тех мастеров, которые по тем или иным причинам оказывались близкими художнику в процессе созревания его таланта. Как уже много раз отмечалось, Дебюсси особенно привлекала музыка Баха, Моцарта, Шопена и Рамо, об «абсолютной красоте музыки» которого он писал. Высказывания Дебюсси о других композиторах бывали по меньшей мере спорными, достаточно вспомнить хотя бы его незаслуженно пренебрежительные отзывы о «старом бельгийском ангеле». Так он выразился однажды о Сезаре Франке, музыка которого отличается глубиной, своеобразием и подлинным мастерством. Высоко оценив музыкальные драмы Вагнера, Дебюсси со временем превратился в рьяного «антивагнерианца», сохранив симпатии лишь к «Лоэнгрину» и «Парсифалю» (связанным с циклом легенд о святом Граале), хотя нет сомнения, что «Тристан», впервые услышанный Дебюсси в 1882 году, произвел на него неизгладимое впечатление.

Яроциньский отмечает живой интерес Дебюсси к русской музыке, в которой французский композитор находил многое, отвечающее его эстетическим идеалам. Точно не установлено, когда именно и с какими произведениями русских композиторов знакомился Дебюсси. Его биографы справедливо считают, что, когда в 1880—1882 годах Дебюсси состоял на службе у Н. Ф. фон Мекк как учитель музыки ее детей и музыкант-ансамблист, он не только слушал произведения русских мастеров, но и принимал участие в их исполнении. Прежде всего он играл (иногда в четыре руки с хозяйкой дома) сочинения Чайковского, в частности «Орлеанскую деву», Четвертую симфонию, Первую сюиту для оркестра, «Лебединое озеро» и многие фортепианные пьесы. Известно также, что фон Мекк играла с Дебюсси четырехручные переложения оркестровых произведений Глинки, в том числе «Арагонской хоты», видимо усилившей интерес молодого композитора к испанской музыке.

Переписка Петра Ильича Чайковского с Надеждой Филаретовной фон Мекк, изданная и тщательно прокомментированная В. А. Ждановым и Н. Т. Жегиным, содержит множество сведений о Дебюсси и его высказывания о русской музыке. В то время едва ли не крупнейшим французским музыкантом считался Жюль Массне, самый молодой член Академии изящных искусств, кавалер

ордена Почетного легиона, руководитель высшего курса композиции в Парижской консерватории. Его произведениями искренне восхищался Чайковский (известно, правда, что о некоторых из них он высказывался позже весьма критически), высоко ценил музыку парижского мэтра и юный Дебюсси. Но, сыграв вместе с Надеждой Филаретовной фугу из Первой оркестровой сюиты Чайковского, он заметил, что даже Массне «никогда не смог бы написать чего-нибудь подобного» [1]. В том же письме содержится характерная фраза: «А немцы ему не нравятся, он говорит: «Они не нашего темперамента, они такие тяжелые, неясные...» [2] Из писем фон Мекк мы узнаем также, что Дебюсси много сочиняет, пробуя свои силы в различных жанрах[3].

Говоря о том опыте, какой Дебюсси мог приобрести, знакомясь с произведениями русских композиторов (а не с мнениями о них, высказанными Ц. А. Кюи в его небольшой книге о русской музыке [4]), нельзя, конечно, отрицать воздействия на него лирики Чайковского. Но все же наиболее значительное и устойчивое воздействие на творчество Дебюсси оказала музыка Бородина и Мусоргского. Не лишено интереса и то обстоятельство, что, когда в юные годы, расширяя диапазон жанров своего творчества, Дебюсси искал сюжеты для музыкально-сценических произведений, первым сюжетом, на котором он остановился, была «Саламбо» Флобера. К сожалению, замысел этот остался неосуществленным. Но нельзя не вспомнить, что именно к этому шедевру французской литературы задолго до Дебюсси (в 1863—1866 годах) обратился Мусоргский, написавший довольно много номеров этой оперы, но не завершивший ее. Незаконченной осталась и «Саламбо» Рахманинова. Но Мусоргский, как это ни парадоксально на первый взгляд, включил часть музыки своей «Саламбо» в «Бориса Годунова» —

---

[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, том II. 1879—1881. М., «Academia», 1935, с. 394.

[2] Там же. *Все высказывания Дебюсси в письмах фон Мекк приведены по-французски.*

[3] Там же, с. 408. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, упоминаемое в письме от 8—9 сентября 1880 года, осталось неизданным, а рукопись сочиненного тогда же «Цыганского танца» была найдена и опубликована лишь в 1932 году.

[4] Книга эта вышла в Париже в 1880 году и была составлена из очерков, печатавшихся там в «Revue et Gazette Musicale» в 1878—1880 годах.

оперу, которая (с Шаляпиным в главной роли!) произвела такое потрясающее впечатление в Париже в 1908 году.

Луи Лалуа, автор первой монографии о Дебюсси (в ней не раз говорится о творческих связях композитора с русской музыкой [1], вспоминал, как он присутствовал на этом незабываемом спектакле (шедшем под управлением Ф. М. Блуменфельда), находясь в одной ложе с Роменом Ролланом и известным музыковедом Камиллом Беллегом: «Первый был бледен от волнения, а второй настолько потрясен, что слезы текли по его курчавой бороде». Вскоре в Париже получили распространение слова выдающегося композитора, дирижера и музыкально-общественного деятеля Шарля Борда, назвавшего «Бориса Годунова» Мусоргского «дедушкой Пеллеаса» [2]. Это высказывание, вызвавшее неудовольствие Дебюсси, никак нельзя, конечно, понимать как посягательство на своеобразие его творческой индивидуальности, ярко проявившейся в «Пеллеасе и Мелизанде».

Не будет преувеличением сказать, что на протяжении почти десяти лет работы над этой единственной оперой окончательно сформировались и эстетические взгляды Дебюсси, проявившиеся, впрочем, уже в выборе пьесы Метерлинка, положенной в основу оперы. Что же касается сюжета, то он невольно напоминает рассказ Франчески, завершающий пятую песнь «Ада» — первой кантики «Божественной Комедии» Данте. Ибо Мелизанда, подобно дантовской Франческе, влюбляется в юного Пеллеаса, которого убивает его сводный брат, муж Мелизанды принц Голо, убедившись, что она любит Пеллеаса. Джанчотто Малаттеста, муж Франчески, убивает и ее, и своего брата Паоло, но в пьесе Метерлинка, и соответственно в опере Дебюсси, погибают оба — и Пеллеас и Мелизанда, которая умирает вскоре после смерти Пеллеаса, — хотя и не от легкой раны, которую нанес ей муж, а от горя. Ни один из персонажей оперы Дебюсси не имеет сколько-нибудь реальной «биографии», да и количество действующих лиц

---

[1] L. Laloy. Claude Debussy. Paris, Les Bibliophiles Fantaisistes p. 15, 22—23, 25, 50—52 (издания «Библиофилов-мечтателей» выходили тиражом 500 экземпляров).

[2] В упоминавшейся уже книге «Дебюсси. Хроника жизни, творчества, эпохи» (с. 401) Яроциньский пишет о дискуссии, возникшей в связи с отмечавшейся многими французскими музыкантами близостью «Пеллеаса и Мелизанды» к «Борису Годунову», и о реакции Дебюсси на эту дискуссию.

весьма ограничено. Драматургия «Пеллеаса» основана на трактовке героев скорее как символов, воплощающих живые человеческие чувства.

Кольцо Мелизанды, падающее в водоем, на краю которого она сидит вместе с Пеллеасом, буря, надвигающаяся в предыдущей сцене, мрак, окутывающий Пеллеаса и Мелизанду, когда они по приказу Голо идут искать кольцо, сцена в подземелье замка, куда Голо приводит брата, заставляя его заглянуть в бездну, потеря золотого мяча, которым играет Иньольд, маленький сын Голо от первого брака, так же как перед этим играла золотым перстнем Мелизанда, — все это образует стройную, продуманную систему символов, завершающуюся кульминационной сценой смерти Мелизанды — той таинственной девушки, которую когда-то Голо встретил в лесу и привез в свой замок. «И страхи вошли в мой сияющий замок», — говорит в «Черных масках» Леонида Андреева герцог Лоренцо, который клянется перед смертью, что у него «на сердце нет змей». Но змеи ревности и ненависти обвиваются вокруг сердца Голо, некогда наполненного чувством любви, которое принесла Мелизанда в замок, куда уже никогда не вернется золотой мячик Иньольда — символ безмятежного счастья.

Герцог Лоренцо (и окружающие его люди в черных масках, которые оказываются их настоящими лицами), так же как принц Голо, как Иньольд, как Пеллеас и Мелизанда, остаются только символами — в них много недосказанного, таинственного — в полном соответствии с поэтикой символизма в литературе и музыке. И Яроциньский глубоко прав, указывая на органическую связь Дебюсси с поэзией символистов, которые все более и более осознавали силу «звучащего» слова, иными словами — музыку слова. Недаром Верлен требовал в своем стихотворении-манифесте «музыки прежде всего». Отметим и особенную чуткость Флобера, насмешки над которым встречаются в «Дневниках» Гонкуров в связи с утверждением автора «Саламбо», что он иногда уже слышит *интонации* той или иной фразы, не найдя еще всех слов для нее. Стремление к музыкальности стиха неразрывно связано и с теми реалистическими принципами музыки Дебюсси, о которых мы уже упоминали. Это прежде всего правдивость декламации текста (изложенного в «Пеллеасе» прозой), музыкальная выразительность которого обусловливает и психологическую правдивость,

едва ли укладывающуюся в рамки бергсонианской философии художественного творчества, с ее тенденциями противопоставить «научному разуму» концепцию «бессознательного» (напомним, что этот термин Бергсон применял в ином смысле, чем Фрейд), опирающуюся на «непосредственные данные сознания» [1].

В «Пеллеасе» вопреки рассуждениям Бергсона об «изобразительности», якобы в принципе чуждой музыке, именно изобразительность придает особую поэтичность картинам природы, начиная с первых сцен в лесу, где Голо встречает Мелизанду. Психологической правдой наделены не только вокальные партии оперы, но и ее оркестровая ткань, в которой развиваются лейтмотивы, возникающие уже в этой первой сцене и обрисовывающие появляющихся в ней персонажей. Известно, что Дебюсси в процессе работы над оперой старался, по его собственным словам, преодолеть влияние Вагнера («мешающее французским композиторам», как он выразился однажды) и, хотя в конце концов пришел к выводу о необходимости введения леймотивов, применил своеобразные приемы их развития, непосредственно связанные с психологическим развитием сюжета.

Что же касается связей с русской музыкой, то они проявились в «Пеллеасе» достаточно отчетливо. Во всяком случае, музыкальное претворение речевых интонаций определяет построение вокальных партий «Пеллеаса» и тем самым национальное своеобразие музыки оперы. А о связи вокала с интонациями речи говорили уже и Глинка, и его польский друг Кароль Курпиньский, и Даргомыжский, и другие славянские композиторы, включая Леоша Яначка, автора «Йенуфы». Следует отметить, конечно, близость некоторых музыкальных образов «Пеллеаса» к образам «Бориса Годунова», на которую обратил внимание уже В. Г. Каратыгин (проявивший, как выразился сам Дебюсси, искренность в своей оценке «Пеллеаса», понимание оперы, «заставляющей покориться очарованию этой музыки»), а затем Ю. А. Кремлев в своей обширной монографии о Дебюсси.

Близок Дебюсси и к приемам изобразительности, трактуемой им так же, как, скажем, Бородиным и Мусоргским, в плане не

---

[1] Эти слова взяты из заглавия одной работы Бергсона, пятитомное собрание сочинений которого вышло в Петербурге в русском переводе еще до начала первой мировой войны.

«картинности», а психологической углубленности. Так, например, в антракте между первой и второй сценами I акта «Пеллеаса» размеренные фигурации виолончелей на фоне выдержанных нот контрабасов в низком регистре и глухого тремоло литавр передают глубокие раздумья, овладевающие всей семьей Голо, узнавшей из его письма о том, что Мелизанда несколько месяцев назад стала его женой и он просит согласия на приезд в замок вместе с ней. Этот антракт, в частности даже фигурации виолончели, живо напоминает сцену в келье Пимена, погрузившегося в раздумья над «последним сказанием», завершающим его «труд усердный, безымянный».

Разумеется, не может быть и речи о каком бы то ни было «заимствовании» — дело здесь прежде всего в той идейно-эстетической близости Дебюсси к Мусоргскому, которая побудила автора «Пеллеаса» назвать «Детскую» Мусоргского «чистым шедевром». Такой же эпитет Дебюсси применил и по отношению к симфонии «Антар» Римского-Корсакова, восторженно высказавшись о «могуществе этой музыки», которая вызывает желание «испускать крики радости», и об «ослепительном звучании оркестра». Это высказывание заслуживает особого внимания, так как противоречит достаточно распространенным мнениям (основывающимся, правда, на некоторых других высказываниях Дебюсси) о той утонченности оркестровки Дебюсси, которая якобы заставляла его избегать сильных кульминаций, большого симфонического оркестра.

Такое категорическое суждение об оркестровой палитре Дебюсси, неправомерное уже по отношению к некоторым патетическим кульминациям «Пеллеаса», полностью опровергается следующим этапным произведением композитора — симфоническим триптихом «Море», снабженным авторским подзаголовком «Три симфонических эскиза». Над этой партитурой он работал с 1903 по 1905 год, дав в окончательной редакции такие названия частям произведения (которое многие исследователи относят к жанру симфонии, основываясь на широком и контрастном развитии его образов): «От зари до полудня на море», «Игра волн», «Диалог ветра и моря». Несмотря на явно ощущающиеся элементы картинной изобразительности и яркой красочности звучания непривычно большого для Дебюсси симфонического оркестра,

нельзя отрицать роли символических обобщений и в этом произведении, психологическое содержание которого раскрывается проведением аналогий с тремя этапами человеческой жизни, начиная с ее «зари» и кончая «непоправимой гибелью последней»[1], образ которой завершается скорбным хоралоподобным эпизодом и пантеистическим гимном заключения.

В книге Яроциньского детально анализируется символическое значение образов фортепианных сочинений Дебюсси, которые после окончания «Моря», а отчасти даже во время работы над этой партитурой, занимают на протяжении долгого времени центральное место в его творчестве. Правда, знаменитые «Арабески», «Бергамасская сюита» (в первой редакции) и некоторые другие пьесы для фортепиано были созданы раньше, но именно этот жанр постепенно особенно привлекает Дебюсси, и последний период его творчества ознаменовался созданием как замечательных оркестровых партитур, так и многочисленных фортепианных произведений. Таковы, например, «Образы» или «Картины» («Images»), вызывающие непосредственные ассоциации с произведениями изобразительного искусства Таковы и «Эстампы», в тетрадь которых вошли пьесы: «Пагоды», «Вечер в Гренаде» и «Сады под дождем» (последняя пьеса была набросана еще в 1894 году)[2].

Было бы ошибочным воспринимать в звукоизобразительном плане, например, равномерные фигурации шестнадцатыми в «Садах», ибо эта ритмическая монотонность раскрывает и психологическое состояние, которому, как убедительно показывает Яроциньский, Дебюсси во многих случаях придает значение символа. Это относится и к двум тетрадям «Прелюдий» для фортепиано (первая была создана в 1910, вторая — в 1910—1913 годах), содержащим каждая по двенадцать пьес. Названия этих пьес имеют программный характер, вызывающий представление то об оживающем в музыке скульптурном произведении («Дельфские тан-

---

[1] Именно в таком плане трактуют «катастрофическую» кульминацию третьей части Ю. А. Кремлев (цит. соч., с. 498) и Ю. Г. Крейн («Симфонические произведения Клода Дебюсси», М., 1962, с. 69—70, 73).

[2] Собрание сочинений для фортепиано Дебюсси (в шести томах) выпущено издательством «Музыка» под редакцией К. С. Сорокина и со вступительной статьей автора этих строк в 1961—1966 годах. В это издание вошли и сделанные Дебюсси в 1880 году транскрипции трех танцев (испанского, итальянского и русского) из «Лебединого озера» П. Чайковского.

цовщицы»), то о величественной архитектуре, ушедшей в прошлое и овеянной легендами («Затонувший собор»), то о разбушевавшейся стихии («То, что видел западный ветер» — эта прелюдия явно перекликается с «катастрофической» кульминацией «Моря»). Иногда же название прелюдии допускает возникновение у слушателя различных ассоциаций. Таковы, например, прелюдии «Девушка с волосами цвета льна», «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе» [1]. Естественно, что, например, название «Шаги на снегу» не может считаться программным в прямом смысле этого слова, тем более что сам композитор, характеризуя ритмическую фигуру, повторяющуюся в прелюдии, счел нужным предупредить исполнителя (и слушателя) начальной ремаркой: «Этот ритм должен иметь звуковое значение фона печального и обледенелого пейзажа». Тем самым определяется и символическое значение музыки, и присущее творчеству Дебюсси ее ассоциативное богатство, так привлекавшее его в произведениях Шопена, памяти которого он посвятил свой последний фортепианный цикл — двенадцать этюдов.

Однако каково бы ни было значение символа в творчестве Дебюсси, получившее глубокое теоретическое обоснование в публикуемой книге, как бы близки ни были ему французские поэты-символисты, вряд ли можно отрицать близость многих страниц его музыки к живописи и графике его прославленных современников, также искавших новые средства выразительности и все более и более осознававших, что поиски эти приводят к синтетической концепции искусства. Нельзя не вспомнить при этом, что аналогичные искания отчетливо проявлялись в то время и в творчестве русских композиторов: и в симфонической звукописи Римского-Корсакова, «Шехеразада» которого произвела в 1899 году особенно сильное впечатление на Дебюсси, и в «Картинках с выставки» Мусоргского [2]. Говоря об эстетике Дебюсси и о роли

[1] Это строка из стихотворения Бодлера «Гармония вечера», явно перекликающаяся со строкой из его «Соответствий», где сочетаются «ароматы, краски и звуки» (оба стихотворения вошли в раздел «Сплин и идеал» книги «Цветы зла»).

[2] Уже после смерти Дебюсси его младший современник Морис Равель блистательно оркестровал этот фортепианный цикл Мусоргского. Говоря об отношении французских композиторов к русской музыке, заметим, что Дебюсси знал написанную Равелем в 1913 году фортепианную пьесу «В стиле Бородина» — композитора, оказавшего несомненное воздействие на творчество обоих французских мастеров. Еще в 1889 году Дебюсси не раз играл в четыре руки со своим консерваторским товарищем Рене Шансарелем «Богатырскую симфонию».

символа в ней, подчеркнем попутно, что понятие *символа* далеко не всегда тождественно трактовке его в направлении, получившем в литературе и искусстве название *символизма,* ибо за много столетий до возникновения этого направления понятие *символа* существовало и в культуре классического Востока (достаточно вспомнить древнеегипетский «анх» — «ключ жизни», являвшийся атрибутом богов и фараонов), и в античной культуре, претерпевая различные изменения. Психологические обобщения, превращавшиеся в символы, играли большую роль в произведениях как французских, так и русских мастеров художественной культуры прошлого века.

Последнее пятилетие жизни Дебюсси ознаменовалось трагическими событиями в истории его родины и в его личной жизни. Война с Германией уносит многие тысячи жизней, кайзеровские бомбы и снаряды превращают в развалины памятники культуры, включая знаменитый Реймский собор XIII века. В эти же годы прогрессирует болезнь Дебюсси, которая ранней весной 1918 года оборвала его жизнь. Вслед за уже упоминавшимися тетрадями фортепианных этюдов, изданных в 1916 году, Дебюсси пишет три сонаты (для виолончели и фортепиано, для флейты, альта и арфы, для скрипки и фортепиано), на собственный текст сочиняет песню «Сочельник детей, оставшихся без крова» и героическую «Оду Франции» (на слова Луи Лалуа), работа над которой была прервана смертью. Он откликается на жертвы и разрушения в Бельгии, куда вторглись враги, фортепианной пьесой (вскоре оркестрованной), посвященной «королю Альберту и его солдатам». В эти годы пополняется и тот список замыслов Дебюсси, оставшихся нереализованными, который, так же как и длительность работы над многими его произведениями, свидетельствует о неустанности и напряженности его творческих поисков, опровергающих и версию о якобы непреодоленном бергсонианстве и ставшую столь распространенной характеристику Дебюсси, данную ему Роменом Ролланом, назвавшим композитора «большим, но ленивым художником».

К числу незавершенных произведений Дебюсси принадлежит упоминавшаяся уже опера «Падение дома Ашеров». Существует специальная работа, в которой собраны все материалы, так или иначе связанные с обращением Дебюсси к сюжетам Эдгара

По[1], в частности к «Падению дома Ашеров». В число этих материалов входят эскиз либретто оперы и 21 страница нотных эскизов, Однако совсем недавно студентка Йельского университета Кэролин Эббэйт нашла в Национальной библиотеке в Париже незавершенную партитуру этой одноактной оперы, которая после некоторой ретуши была впервые исполнена в данном университете[2]. Почти все биографы Дебюсси указывают, что болезнь, омрачившая последние годы жизни Дебюсси, обусловила выбор им столь мрачного сюжета. Однако сюжет этот, как уже было сказано, привлек внимание композитора еще в 1889 году, а годы 1908—1909, когда он особенно усердно работал над «Падением дома Ашеров», предшествовали годам работы над прелюдиями и этюдами, а также другими произведениями, вовсе не свидетельствующими о депрессии.

Но, помимо всего прочего, в 1902 году Дебюсси задумал еще одну короткую оперу на сюжет Эдгара По — «Черт на колокольне», в которой преобладали иронически-гротескные образы, а в 1908 году даже подписал с нью-йоркской «Метрополитен-опера» договор на право постановки обеих опер. Что касается «упадочного» творчества Эдгара По, к которому, как известно, обращались и такие русские композиторы, как Рахманинов, Мясковский и Черепнин, то эта нелепая характеристика восходит к середине прошлого века, когда завладевший правами на публикацию произведений трагически погибшего поэта литератор Р. Грисуолд в ряде статей (начиная с некролога!) оклеветал его, представив в искаженном виде не только личную жизнь, но и творчество Эдгара По. К сожалению, тенденциозные грисуолдовские «комментарии» к его произведениям кочуют из одного издания в другое вплоть до респектабельного «Virginia Edition», где в седьмом томе полного собрания сочинений По (Нью-Йорк, 1965), содержащего стихи и поэмы, сказано, что «Эльдорадо» следует

---

[1] Debussy et Edgar Poe. Manuscrits et documents inédits recueillis et présentés par Edward Lockspeiser. Préface d'André Schaeffner. Monaco, 1961.

[2] Сообщение об этой находке и премьере см.: «Ruch Muzyczny». Warszawa, 1977, № 9, s. 8. Обнаружение партитуры Дебюсси не было неожиданностью, так как было известно, что работа его над оперой уже миновала стадию эскизов. В письме к своему издателю Дюрану он писал, например, что «почти закончил длинный монолог бедного Родерика» (26 июня 1909 г.).

считать «лирикой тщетных усилий», завершающей «поэтическую карьеру По», и что «Долина теней» означает смерть.

Между тем это, видимо, последнее стихотворение Эдгара По содержит призыв, обращенный Странствующей тенью к рыцарю, уставшему в поисках Эльдорадо. «Эльдорадо» — призыв к борьбе за жизнь и счастье, борьбе до последнего вздоха. Именно так боролась со смертью заживо погребенная леди Маделина Ашер. Именно так мужественно боролись и умиравший Э. Т. А. Гофман, сочиняя «Угловое окно», и Дебюсси, в последние годы жизни особенно стремившийся возвеличить свою родину, добавлявший к своему имени и фамилии слова «французский музыкант» и прозванный, подобно принцу крови, Клодом Французским.

Еще до войны, когда Дебюсси заслужил этот титул всей своей патриотической деятельностью, вышел в свет очерк о его жизни и творчестве, написанный Даниэлем Шенневьером и в следующем, 1914 году переведенный на русский язык. Очерк этот завершался словами: «Ты вождь, властелин и учитель». Это цитата из «Божественной Комедии» Данте, который обращается с этими (словами («tu duca, tu segnore, e tu maestro». — Inf. II, 140) к Вергилию, ставшему проводником великого поэта в его потусторонних странствиях. Со времени появления очерка Шенневьера немногие французские композиторы могли сравниться с Дебюсси силой таланта, значением в истории французской музыки. Жизни и творческому наследию Дебюсси посвящены многочисленные статьи, в частности Е. М. Браудо («Апполон», 1915, № 10), В. Г. Каратыгина («Северные записки», 1913, XII и «Музыкальный современник», 1915, № 4), А. Н. Дроздова («Музыка и революция», 1928, № 3), книги А. А. Альшванга (М., 1935), И. И. Мартынова (М., 1964), раздел книги А. Д. Алексеева «Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века» (М., 1961), наконец, капитальная монография Ю. А. Кремлева и другие работы, позволяющие считать достаточно значительным вклад русского дореволюционного и советского музыковедения в изучение биографии и творчества Дебюсси.

Особое место в оценке значения Клода Французского занимают авторитетнейшие высказывания основоположника советского симфонизма Н. Я. Мясковского, который еще в доктябрь-

ские годы обращал внимание русской общественности на Дебюсси — «этого несравненного поэта и, быть может, единственного действительно значительного, скажем даже гениального, композитора современной Франции» [1]. О Дебюсси Мясковский писал много и охотно, считая, что его произведения — это «более, чем музыка», поясняя свою мысль в «Петербургских письмах» следующим образом: «...когда он берется запечатлеть свое восприятие природы, происходит что-то непостижимое: человек исчезает, точно растворяется или превращается в неуловимую пылинку, и надо всем воцаряется, точно сама вечная, изменчиво неизменяемая, чистая и тихая, всепоглощающая природа: все эти бесшумные, скользящие «облака», мягкие переливы и взлеты «играющих волн», шелесты и шорохи «весенних хороводов», ласковые шепоты и томные вздохи «беседующего с морем ветра» — разве это не подлинное дыхание природы? И разве художник, в звуках воссоздающий живую природу, не великий художник, не исключительный поэт?!» [2].

Осуществляемый Стефаном Яроциньским цикл «Дебюссиана», судя хотя бы по издаваемой монографии, многое вносит в раскрытие облика великого художника, особенно ценное тем, что автор не ограничивается музыковедческой спецификой, а раскрывает всю сложность и противоречивость эпохи, запечатлевшиеся в творчестве и высказываниях Дебюсси и в тех запутанных воззрениях его современников, критически разобраться в которых дано лишь исследователям нашего времени.

Игорь Бэлза

---

[1] Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. 2, изд. второе. М., 1964, с. 27—28.

[2] Там же, с. 157.

В этом исследовании автор поставил перед собой задачу, которую можно свести к следующим трем пунктам:

выявить значение понятий «импрессионизм» и «символизм»;

рассмотреть, как и в какой мере определение «импрессионизм», повсеместно применяемое по отношению к музыке Дебюсси, отвечает содержанию этого понятия;

показать, что эстетическим направлением, сформировавшим художественную индивидуальность Дебюсси и наложившим неизгладимый отпечаток на его творческую деятельность, был символизм.

Как известно, с музыкой Дебюсси срослось понятие «импрессионизм». Перенесенное из области живописи и ставшее популярным на заре XX века, то есть в период, когда направление, названное так, начало наконец завоевывать широкое признание, понятие это, несомненно, помогло слушателям принять новаторское творчество Дебюсси без особого сопротивления, но и без глубокого понимания того богатства идей, какое оно в себе таило. Этим временем и датируется возникновение взгляда на музыку Дебюсси как на своеобразную «звуковую живопись». А поскольку любое произведение искусства, особенно же музыкальное, что констатирует также Р. Ингарден [1], будучи интерсубъективным эстетическим предметом, в своих свойствах зависит в конечном счете от того, какое мнение о нем складывается у широких кругов слушателей в данной стране и в данное время, постольку термин «импрессионизм» завоевал право гражданства и даже вошел в общепринятую музыкальную терминологию.

Однако вскоре появились затруднения. Прежде всего многие произведения Дебюсси оставались вне этой «формулы», и подогнать их под нее никак не удавалось. Да и сам художник так никогда и не смог согласиться с этим определением своих произведений. Он считал, и не без оснований, что термин «импрессионизм» чрезмерно акцентирует внимание на внешней стороне дела и тем самым ведет к односторонним, вульгарным интерпре-

---

[1] R. Ingarden. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości. Kraków, PWM, 1973, s. 182—183.

тациям, в которых стирается истинный, углубленный смысл его музыки. Некоторые критики также отнеслись к этой формуле с большой сдержанностью, как бы отдавая себе отчет в том, что она заметно сужает значение творчества Дебюсси, а укоренившись в сознании слушателей, обедняет их эстетические переживания.

Но вскоре на помощь сторонникам ярлыка «импрессионизм» по отношению к музыке Дебюсси, Равеля и других композиторов пришла возникшая под влиянием самых различных историко-философских концепций общая тенденция к расширению семантического поля слова «импрессионизм» и к переносу этого названия на разные области искусства. И наконец, им стали обозначать и стиль жизни целой эпохи, стиль культуры.

Головокружительная карьера, которая менее чем за полвека выпала на долю слова «импрессионизм», начиная с того момента, когда, употребленное впервые в 1874 году иронически, оно стало девизом группы художников, творчество которых должно было высмеять, а затем превратилось в название их направления, и кончая временем, когда им стали обозначать стилистическую категорию, охватывающую все более широкие области культуры (Гаман) и даже аннексирующую некоторые области художественной деятельности других эпох (Вайсбах), не может, однако, заслонить от нас того факта, что его первоначальное значение осталось неизменным. Семантическая эволюция не коснулась корневого значения слова (impression — впечатление), а разнообразные его применения не отодвинули в тень более узкого его смысла, связанного с направлением в живописи, возникшим во Франции во второй половине XIX века.

История понятия «импрессионизм» свидетельствовала о расширении горизонта познания, о переменах, происходящих в сознании поколений и отдельной личности, поскольку каждая эпоха проявляет себя не только в событиях и суждениях, но также и в языке. Однако эволюция, которую претерпел термин «импрессионизм», происходила как бы «наверху», среди интеллектуальной элиты. Для среднего потребителя культурных благ слово «импрессионизм» еще и сегодня обозначает прежде всего искусство «впечатления», и если он пытается отыскать в памяти какие-то конкретные тому примеры, то чаще всего обращается за ними к живописи импрессионистов.

Именно так понимают это слово и большинство любителей музыки, когда они встречают его в различных музыковедческих работах, авторы которых, как правило, не дают себе труда объяснить этот термин.

В результате сегодняшние слушатели музыки Дебюсси нередко относятся к ней так же односторонне, как и концертная публика первых трех десятилетий XX века, несмотря на то что перспективы, которые открыло нам развитие новейшей музыки, радикально изменили взгляд на творчество Дебюсси и наше отношение к нему. В сознании рядового слушателя с именем Дебюсси-«импрессиониста» соединено представление о таком художественном явлении, которое само по себе, может быть, даже и прекрасно, однако лишено глубоких эмоциональных достоинств и не имеет такого «удельного веса», какой имеют произведения Баха или Бетховена.

Что касается значительности музыки Дебюсси, то обыденные оценки покоятся, хотя и по иным причинам, на недоразумении, подобном тому, какое существовало когда-то в XIX веке по отношению к музыке Моцарта. После Бетховена и Шопена, а особенно после Вагнера, произведения Моцарта казались легковесными, вроде закутанных в кружева дам эпохи рококо. Никого не задело, что из моцартовского «Дон Жуана» один датский ученый [1] вывел целую философию, которая, впрочем, лишь в наше время получает надлежащий отклик. После стихийного витализма Стравинского, после истерий экспрессионизма и экстатических рапсодий Бартока музыку Дебюсси, так же как некогда музыку Моцарта, не раз обвиняли в гедонизме и недостаточной серьезности замысла. Наименование «импрессионизм» укрепляло слушателей в ошибочных суждениях столь прочно, что теперь им трудно понять, почему в глазах авангарда роль и значение Дебюсси в музыке XX века так неизмеримо выросли. Думается, что пришло время пересмотреть определение, бросающее ложный отсвет на творчество этого композитора и влекущее за собой путаные суждения о его творчестве.

Эта книга не претендует на исчерпывающее исследование всех затронутых в ней проблем. Ряд ее тезисов может вызвать

---

[1] Речь идет о С. Кьеркегоре и его работе об эротике в музыке. Статья вошла в книгу «Либо-либо» («Enten-Eller», 1843).

возражения и сомнения. Но автор, работая над книгой, как раз и рассчитывал на некоторую реакцию прежде всего в музыковедческой среде, ибо она в отличие от других гуманитарных сфер пребывает (может быть, это вызвано самой природой изучаемого предмета) в известной замкнутости и по разным причинам проявляет меньшее понимание синтетических тенденций, все сильнее дающих себя знать сегодня в гуманитарных науках. Замысел книги возник из всеобщего в наше время недоверия к тем установившимся догмам и формулам, которые в ситуации, изменившейся в результате бурного развития искусства XX века, могут лишь тормозить и задерживать наше понимание направлений и значительности происшедших перемен. Как по заглавию, формулирующему тематику проблем, которые возникают в разных областях искусства, так и по своему полемическому характеру книга должна побудить не только музыкальных эстетиков и теоретиков к углублению содержащейся в ней полемики.

Автор полагает, что в этом исследовании, рассматривающем творчество Дебюсси как ключевое для развития музыки нашего столетия, затронута проблема, не первый день волнующая умы и музыкальное сознание тех, кто, познакомившись ближе с творчеством композитора, не может согласиться с формулой, которая выступала в качестве основного определения характера его творчества и которая открыла дорогу произвольным и неверным интерпретациям его музыки, включая и исполнительские. Подтверждение этому автор нашел в весьма участливом приеме и быстроте, с которой разошелся тираж первого польского издания (1966), а также неожиданный успех книги во Франции (Seuil, 1971); вслед за тем работа была переведена на английский (Eulenburg, London) и японский языки.

Второе издание не содержит принципиальных изменений. Отличие сводится к небольшим дополнениям; биография композитора более тесно и функционально увязана с тематикой книги.

Импрессионизм в живописи XIX века и его роль в современной ему культуре

Импрессионизмом мы называем направление в искусстве, представленное группой французских художников (Моне, Ренуаром, Писсарро, Сислеем, Дега и другими). С 1860 года работая более или менее независимо друг от друга и время от времени встречаясь, они признали, что их связывают схожие цели и художественные средства, и между 1874 и 1886 годами организовали восемь совместных выставок.

Как эстетика, так и техника их возникли на эмпирической основе. Выход из мастерской на пленэр и непосредственные наблюдения за действием солнечного света в природе навели их на мысль, что верное воспроизведение действительности художником может основываться только на представлении того, что он в ней видит, а не того, что он о ней знает. Иначе говоря, следует уловить и передать в произведении облик природы, еще не деформированный вмешательством интеллекта, возникающий только на основе впечатления, в чувственных наблюдениях художника. Поскольку же окружающая действительность предстает перед ним все в новом освещении в зависимости от погоды и времени суток, постольку «схваченное» художником — лишь документ минуты, реконструкция какой-то одной фазы непрестанно изменяющейся действительности. Суть этой эстетики весьма лапидарно выразил Э. Мане:

«Не создается пейзаж, марина, лицо; создается впечатление от времени дня, пейзажа, марины, лица» [1].

На новую технику живописи навела импрессионистов игра света на воде. Из наблюдаемого ими разложения и соединения красок на дрожащей поверхности воды родилась идея класть на полотно краски одну к другой, не смешанными предварительно на палитре, и только тех цветов, какие имеются в солнечном спектре, без нейтральных тонов светотени. На полотне пятнышки этих красок, соответственно расположенные, должны вызывать у зрителя впечатление вибрации, скрадывающей всякую четкость контуров изображаемых предметов, представляющей

---

[1] Courthion et Cailler. Manet raconté par lui-même et par ses amis. Genève, 1945.

их в форме наброска, «непрочерченной» и, так сказать, «открытой».

Произведения импрессионистов, казалось бы, всего лишь реализовали положение, сформулированное еще Э. Делакруа в его знаменитом «Дневнике» (13 января 1857 года): «Совершенно так же, как в природе не существует мазков, в ней отсутствуют и контуры. Всегда и неизбежно приходится возвращаться к условным средствам каждого искусства, являющимся языком этого искусства» [1].

Как раз это утверждение вызвало, однако, самые большие возражения.

Импрессионисты реабилитировали чувства и возвращали нашим ощущениям их непосредственность. Они восстали против академического натурализма как искусства безличностного, которое, ставя акцент прежде всего на технической стороне произведения, в сущности, довольствовалось техническими навыками руки и, безразличное к цвету, придавало всему пресловутый колорит «табачного сока».

Как это бывает с каждым новаторским течением, в импрессионизме современников поражало главным образом то, что было в нем разрушительным, выбивалось из прежних критериев и привычек, что нарушало царящую иерархию ценностей. Традиционный реализм с его привязанностью к статичной трактовке действительности упрекал импрессионизм в том, что тот придает слишком большое значение мимолетному впечатлению, утверждая тем самым в познании приоритет чувственного перед интеллектуальным, сенсуализма перед рационализмом. Внешне этот вывод казался верным, поскольку такой подтекст фактически содержался в искусстве импрессионистов, но не в его гносеологических принципах, а лишь в некоторых последствиях избранного ими метода. Стремясь перенести на двухмерное пространство полотна изменчивость мира, чувственно воспринятую в максимально первозданном виде, как бы без участия сознания, импрессионисты только в начальной фазе своего творчества могли питать иллюзию, что это им удастся. По мере того как обогащался их опыт, менялись их методы и способы мышления.

---

[1] Дневник Делакруа, т. 2. М., изд-во Академии художеств СССР, 1961, с. 229.

В этом отношении нет ничего более интересного, чем наблюдать, например, за эволюцией Моне, исчерпавшего все средства избранного им направления поисков, чтобы наконец прийти к символизму. Ему можно было бы переадресовать упрек Бергсона в адрес эмпиризма: он множил точку зрения на данный предмет в иллюзорной надежде, что, будучи составлены вместе, они позволят воссоздать предмет. Упрек этот метит именно в стремление молниеносно зафиксировать изменчивость явлений во времени. Но позволяет ли это нам хоть в какой-то мере счесть бесплодными усилиями тематические серии Моне (начавшиеся с 1891 года серии мельниц, вокзала Сен-Лазар в Париже, Руанского собора и т. д.)? Они были рождены его интуицией, но припомним, что вскоре, в 1895 году, должен был появиться первый кинематографический аппарат; Моне ни на минуту не опоздал в ощущении духа нового времени. Сёра и Синьяк, вооружившиеся псевдонаучными теориями для того, чтобы, по словам Дориваля, «усовершенствовать импрессионистский эмпиризм научным рационализмом» [1], превзошли Моне единственно в понимании того, что впечатление, которое мы получаем, наблюдая действительность, уже является известной структурой нашего сознания (это, впрочем, стало отправной точкой философии Бергсона), иначе говоря, что никаким способом не удастся обойти интеллект.

Если академический реализм ставил в вину импрессионистам тот факт, что они слишком деформируют действительность, то синтетизм в духе Гогена, напротив, упрекал их в том, что они проявляют *рабскую покорность природе*, теряя из виду цель, каковой для художника должна быть Идея. В основе этих двух претензий, исходящих из абсолютно различных эстетических позиций, таилась, по сути дела, общая для них озабоченность тем, куда идет искусство, с полотен которого исчезли великие темы мифологии, истории и человеческой судьбы и для которого не стало уже ни богов и царей, ни любви и смерти, а традиционный сюжет сменила тема дерева, воды, неизвестной фигуры, — тема, в которой, по удачному замечанию Лионел-

---

[1] B. Dorival. Les étapes de la peinture française contemporaine. Paris, 1943, p. 226.

ло Вентури, «созерцаемый предмет сливается с самим созерцанием»[1].

Всех, кто еще ощущал на себе тяжесть романтического наследия, раздражала радость, с какой импрессионисты эксплуатировали богатство красок, открытых в природе их непредубежденным, «наивным» взглядом. Отсюда обвинение импрессионистов в нарциссизме, гедонизме, эстетизме.

Произведения Моне, справедливо считающиеся самым чистым воплощением импрессионизма, может быть, больше, чем произведения других художников, подвергались испытанию именно такой интерпретацией. Это они, скорее всего, служили и случайным зрителям и критикам примером «пустой игры форм и цвета». Однако если вникнуть в суть дела глубже и проследить путь, который прошел Моне от пейзажей Онфлёра (1865) до картины «Ненюфары» (1907), этой, как назовет ее Андре Массон, «Сикстинской мадонны импрессионизма»[2], их создателю нельзя будет с такой легкостью приписывать «гедонистические» побуждения.

Уже начиная с композиции картины «Городок Ветейль. Заход солнца» (1901) или даже раньше — с картины «Женщина с зонтиком» (1886) Моне порывает связь с импрессионистским натурализмом. Его краски взывают уже не столько к нашим чувствам, сколько к нашему воображению и эмоциям, как у синтетистов и позднее у фовистов. В этом позднем импрессионизме Моне эпичность уступает место лиризму, поэт решительно берет верх над хроникером событий, вызываемых солнцем в созерцаемой природе. Охваченный страстью исследователя и жаждой дойти до сути явлений, Моне постепенно размыкал окаменевшую со времен Гераклита форму материи, рассеивая ее в своих тематических сериях и превращая ее субстанцию в энергию — энергию лирическую, с воздействием почти музыкальным, — пока наконец не превратил материю силой своей магии во всеобъемлющий символ, «субстанцию субстанций, для которой, — как говорит Г. Башляр, — все другое только атрибуты»[3]; в глади пруда с кувшин-

---

[1] L. Venturi. Qu'est-ce que l'impressionisme? — «Labyrinth», Genéve, 1945, № 11.

[2] Цит. по книге: J. Leymarie. L'impressionisme, t. II. Genève, 1955, p. 115.

[3] G. Bachelard L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Paris, 1942, p. 203.

ками (картина «Нениюфары»), этом волшебном зеркале мира, «подземном небе», — пророческое предчувствие позднейшего ташизма.

«Дематериализацию материи» начали импрессионисты. Они объяснили нам, что мир — это не бытие, но становление. Образ природы они превратили, как удачно замечает А. Хаузер, «в процесс, в возникновение и минование» [1].

Марсель Пруст один из первых уловил это свойство их творческой деятельности, когда в связи с одной из картин Эльстира (*читай* — Моне) он писал о судах, «на которые свет ложился так, что они словно растворялись в воздухе», о «скоплении домов внизу, лепившихся один над другим в тумане, вдоль расплющенной и распоротой реки», о скалах, которые «художник писал... в знойный день, и оттого казалось, будто жар превратил их в пыль, в летучее вещество», или «о море, превратившемся в белесый пар, утратившем плотность и цвет», и добавлял, что в стремлении «перед лицом живой жизни отрешиться от своих умозрительных построений» недостаточно самому художнику прийти к тому, что его «церкви, [...] как бы вырастающие из моря, в солнечной и водяной пыли, словно из алебастра или из пены, опоясанные многоцветной радугой», являли собой «что-то нереальное, мистическое», но необходимо также, чтобы он и наш глаз «приучил... не различать четкую границу, демаркационную линию между сушей и океаном» и воспринимать такие дни, «когда свет как бы разрушал реальность» [2].

То, что вносил импрессионизм в культуру своей эпохи, не было, однако, лишь пустой игрой в разрушение старого визуального механизма, но давало наглядный урок нового видения действительности. Вот почему после многолетних споров о ценности этого вклада, исходя из той справедливой предпосылки, что произведение искусства служит скорее не для выражения эмоциональных устремлений художника, а является средством познания мира, сегодняшний историк отдает должное завоеваниям

---

[1] A. Hauser. Spoleczna historia sztuki i literatury, t. II. Warszawa, 1974, s. 316.

[2] М. Пруст. Под сенью девушек в цвету. М., «Художественная литература», 1976, с. 412, 413, 415, 474, 475.

импрессионистов. «Импрессионизм, — читаем мы в интересном исследовании П. Франкастеля, — сломал традицию сценической организации пространства с ее отобранностью планов и видением «одним глазом», чтобы заменить его картиной пространства, которая предполагает необходимость научного, делового анализа повседневной жизни. Импрессионисты создали новую концепцию пространства как благодаря отказу от великих тем и от арсенала технических средств Возрождения, так и благодаря обращению к научному анализу свойств света. Тем самым они разрушили общественные рамки и категории мышления, отвечающие прежним теоретическим представлениям о мире» [1].

Безусловно, есть какая-то правота в том, что искусство импрессионистов дышит оптимизмом, не позволяющим даже догадываться о настроениях эпохи и личных невзгодах художников. Зритель, оказавшийся способным переступить порог, отделяющий старый мир от нового, сумеет это оценить и сможет, глядя на полотна импрессионистов, испытать чувство, подобное описанному у Пруста впечатлению от пейзажей Эльстира: «Вы неожиданно проникались несказанною нежностью, и вам хотелось только одного: обежать весь мир в погоне за умчавшимся днем с его быстротечной и дремотной прелестью» [2]. Но подозревать импрессионистов в легковесности намерений у нас столь же нет никаких оснований, сколь и сожалеть, что вместо причитаний над современностью они с неустрашимой верой прокладывали дорогу новому.

Это якобы беззаботное искусство несло в себе такие начала, которыми будут пользоваться потом десятки лет не только в других видах искусства, но и в других областях деятельности, поскольку искусство это касалось целого узла давно назревших эстетических и философских проблем. Воспринимаемое односторонне как проявление крайнего сенсуализма, угрожающего примату разума, искусство импрессионистов не без основания могло рассматриваться в качестве декадентской тенденции, предвещающей скорый закат культуры (Шпенглер). Но на самом

---

[1] P. Francastel. Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme. Lyon, 1951, p. 171.
[2] М. Пруст. Под сенью девушек в цвету, с. 475.

деле искусство импрессионистов содержало в сути своей конструктивные элементы необычайной значительности.

Стремясь показать мир в движении, во всей его изменчивости, импрессионисты со временем отдавали себе отчет в том, что не предметы говорят нам о своих взаимоотношениях, но их отношения говорят нам о предметах, иными словами, реальное существование предметов проявляется единственно в их отношениях, в которых, конечно же, участвует познающий субъект. Таким образом, импрессионизм был бессознательным предвосхищением нового видения мира и примером нового метода познания — взглядом на мир именно как на соотношение сил и их взаимозависимостей, в котором человек является одновременно и наблюдателем и одной из действующих сил. Импрессионизм породил воззрение, по которому мир нельзя отделить от видения мира, поскольку, согласно формулировке, данной уже в наше время М. Мерло-Понти, «весь мир во мне, а я весь во внешнем мире»[1], то есть мир — это поле для наших опытов, и одновременно мы сами суть поле и опыты.

Без выявления этих гносеологических импульсов, содержащихся в эстетике и технике импрессионистов, нельзя понять, какую роль сыграло это художественное направление в современной ему культуре. Эти-то идеи и проложили дорогу бергсонианству, создавая вместе с ним «методологический климат», в котором могло свободно развиваться «очищенное от реальности» математическое мышление и вместе с ним релятивистская физика. В наступающей эпохе культуры, исполненной напряжений и кризисов, картезианские методы познания должны были уступить место методам более гибким, более отвечающим динамике процессов природы и истории, их драматизму.

[1] M. Merleau-Ponty. Phénoménologie de la perception. Paris, 1945, p. 465.

Значение, приписываемое понятию „импрессионизм" в музыковедении

Слово «импрессионизм» по отношению к музыке Дебюсси прозвучало в первый раз в конце 1887 года в Отчете Непременного секретаря Академии изящных искусств. Употреблено оно было в негативном смысле, речь шла о втором «Римском послании» Дебюсси, а именно о сюите «Весна» в двух частях для женского хора à bouche fermée («с закрытым ртом») с оркестром. «Господин Дебюсси, — говорилось, в частности, в отчете, — без сомнения, не грешит здесь ни заурядностью, ни банальностью. Совсем наоборот, у него есть ощутимая и даже слишком ощутимая склонность к поискам необычного. Можно констатировать у него чувство музыкального колорита, однако избыток этого чувства заставляет его легко забывать о значении точности рисунка и формы. Ему следовало бы весьма пожелать себе избегать сего неопределенного *импрессионизма* (курсив мой. — *С. Я.*) — одного из самых опасных врагов правды в произведениях искусства» [1].

Это первое провозглашение импрессионизма Дебюсси, которое, впрочем, не отозвалось сколь-нибудь громким эхом в музыкальных кругах, очень важно, потому что, во-первых, содержит достаточно существенную предпосылку для суждения об эстетике композитора, поскольку подтверждает преобладание в его творчестве музыкальных красок над рисунком и формой, и, во-вторых, позволяет, как мы убедимся в дальнейшем, сопоставить такой вывод с намерением художника.

Что склонило членов академии искать аналогию с живописью импрессионистов и окрестить этим именем тенденцию, якобы проявляющуюся в произведении, которое было представлено на их суд? Разумеется, нововведения Дебюсси. Партитура этого произведения, к сожалению, не сохранилась; мы располагаем лишь его клавиром с голосами, что все-таки не дает полного представления о звуковой стороне сюиты; нельзя здесь рассчитывать и на помощь значительно более поздней (1913) оркестровки без хора, сделанной Бюссером по клавиру. Однако ясно, что уже в этом

---

[1] «Les Arts Français», 1918, № 16, p. 92.

первом серьезном оркестровом произведении Дебюсси, носящем характер монотематический с вариациями, проявляется принципиальная черта индивидуальности будущего создателя прелюдии «Послеполуденный отдых фавна»: преследуя свои художественные цели, не считаться с условностями. Разумеется, это должно было раздражать консервативных членов академии. Как-никак, композитор, лишь недавно удостоенный ими же Римской премии, проявлял слишком бесцеремонное отношение к повсеместно принятым правилам, коль скоро он не только пренебрег советом Сен-Санса избегать тональности Fis-dur как «неудобной» для оркестра[1], но и, более того, позволил себе употреблять мелодические обороты, вообще не входящие в систему dur-moll, применять четырех- и пятитоновые, а также целотоновые гаммы, плагальные кадансы, ряды трезвучий, переплетенных с септаккордами, последовательности нон и увеличенных терций и, наконец, трактовать человеческий голос в качестве инструмента (вокализы с широкими интервальными скачками, изощренные ритмы).

Стремился ли Дебюсси с помощью всех этих необычных тогда средств, как того и следовало ожидать от мнимого импрессиониста, уловить мимолетные впечатления, получаемые им от общения с природой? Биографы отмечают, что толчком к созданию сюиты для Дебюсси послужила «Весна» Боттичелли. Однако сам он точнее определил свои намерения в письме из Рима от 9 февраля 1887 года к парижскому книготорговцу Эмилю Барону: «Я задался целью написать произведение особого характера, которое доставляло бы как можно больше впечатлений. Называется оно «Весна», но это не весна в описательном смысле, а весна с точки зрения человеческой. Я хотел бы выразить медленное и болезненное возникновение существ и явлений в природе, их рвущееся вперед развитие, кончающееся взрывом радости, которая рождается из чувства возрожденных сил, способных к новой жизни, что-то в этом роде. Все это, конечно, непрограммно, поскольку я испытываю глубокое презрение к музыке, которой приходится держаться за литературное сочиненьице, какое вам всучают при входе. Вы, конечно же, понимаете, какую силу внуше-

---

[1] E. Vuillermoz. L'œuvre symphonique de Debussy. — Paris, Laffitte Fromont.

ния должна иметь музыка, и я не знаю, удастся ли мне полностью осуществить этот замысел»[1].

Ничто в этом (вообще весьма редком у Дебюсси) авторском комментарии не указывает на позицию «импрессиониста», защитника непосредственности, слепо доверяющего свидетельству своих чувств. Его творческий замысел несет в себе ярко выраженные черты литературности и недалеко уходит от тех «программных» предпосылок, какие освещали некоторым романтикам путь к созданию музыкальных произведений. Ведь здесь речь идет не о какой-либо «звуковой живописи» (Tonmalerei), не о каком-либо описании того, что находится у композитора перед глазами, но об осмыслении музыкальными средствами идеи пробуждения жизни и взрывчатых сил, дремлющих в природе и человеке как ее частице, — об осмыслении, следовательно, идеи насквозь абстрактной, символизированной для нас в слове «весна». Иначе говоря, Дебюсси не пытается сквозь призму своих впечатлений показать нам или вызвать в нашем воображении некий день некой определенной весны (как, например, Мицкевич в «Пане Тадеуше» пишет о весне 1812 года), но имеет в виду весну вообще, или, скорее, суть явления, называемого этим словом.

Коль скоро в эстетической позиции Дебюсси, проявившейся в «Весне», трудно усмотреть позицию импрессиониста, единственным свойством произведения Дебюсси, давшим основание членам академии опасаться, будто их лауреат поддается «пагубному» влиянию импрессионизма, остается музыкальный язык композитора, его техника звуковой организации. Однако сам по себе выбор технических средств, который, пожалуй, можно признать типичным для Дебюсси, еще не свидетельствует о его принадлежности к импрессионизму. Одни и те же средства могут служить разным целям. Кроме того, мы знаем, что почти все то, что было сочтено «новшествами» Дебюсси, уже использовалось современными ему или старыми композиторами или же имело свой источник в экзотической музыке. Выбор средств является важным критерием при определении стиля данного творчества только в соединении с целью и исторической ситуацией, в которой

---

[1] F. Ambrière. La vie romaine de C. Debussy. — «La Revue Musicale», Janvier 1934, № 142, p. 23—24.

протекало развитие музыки и других областей культуры. Тем не менее новизна музыки Дебюсси, и в особенности способ применения им различных новшеств, делали его музыку в глазах членов академии явлением, решительно отличным от всего, что было им известно в позднеромантической музыке того времени, и именно это побуждало их предостеречь композитора от влияний импрессионизма, считавшегося в ту пору синонимом разрушительного искусства, оскорбляющего здравый смысл. Много лет спустя Э. Вюйермоз (в уже цитированной работе) справедливо писал: «Если бы слово «большевик» было уже в ту пору изобретено, его не колеблясь применили бы к строптивому молодому человеку, который осмелился поместить при ключе шесть диезов[1]. Но французский язык еще не обогатился соответствующим термином, а один из судей Дебюсси, Камиль Сен-Санс, еще наивно писал увертюру в честь Спартака, не помышляя о том, что в один прекрасный день «спартакизм» и Сен-Санс окажутся не слишком подходящей друг другу парой».

Уничижительный смысл, вкладываемый в слово «импрессионизм», был тесно связан с идеологической борьбой, которую непримиримо вели сторонники охранительных тенденций во всех областях искусства против революционного направления, ответственного за перелом, происходящий в позициях художников и в художественном мышлении. По мере того как импрессионистская живопись приобретала все больше сторонников, эпитет, означавший обвинение, переставал служить только пугалом, его стали употреблять в положительном смысле. Интересно проследить за этой переменой отношения критиков и музыкантов к импрессионизму, поскольку оно проливает некоторый свет на формирование понятия «музыкальный импрессионизм» в современном представлении о Дебюсси. Мы, естественно, ограничимся здесь высказываниями наиболее характерными.

После Отчета секретаря Академии изящных искусств слово «импрессионизм» по отношению к музыке Дебюсси появилось вновь около 1894 года. Поводом послужило исполнение в том же году в Брюсселе кантаты «Дева-избранница» (на текст англий-

[1] Речь идет об оркестровом произведении, так как в фортепианной музыке (например, у Шопена) тональность с шестью диезами встречается нередко. — *Прим. ред.*

ского прерафаэлита Д. Г. Россетти во французском переводе), затем цикла песен «Лирические прозы» (на слова композитора) и струнного квартета. При всей любезности, с какой местные критики приветствовали произведения неизвестного доселе композитора, редактор «Гид мюзикаль» М. Куфферат не преминул упрекнуть Дебюсси в «пуантилизме»: в манере квартета он увидел сходство с «неояпонствующими полотнами художников Монмартра», а «Лирические прозы» показались ему «чистой какофонией». Зато анонимный рецензент из «Ле патриот» ценил в квартете «импрессионизм». В отличие от этих двух голосов Октав Маус, бельгийский литератор, вдохновитель самых различных авангардистских художественных начинаний, основавший ежегодник «Л'ар модерн» (1881) и общество «Ля Либр Эстетик» (1883), не считал нужным квалифицировать квартет как импрессионистский, а, напротив, подчеркнул «классический» характер этого произведения, несмотря на то что в нем было нечто от «стремительного потока молодости, дерзости гармонии и неожиданности решений» [1].

Если исполнение в Париже прелюда «Послеполуденный отдых фавна» (22 декабря 1884 года) не побудило критиков к сопоставительным пассажам, хотя авторский текст, помещенный в концертной программке, казалось, побуждал к этому, то триптих «Ноктюрны», прозвучавший 27 октября 1901 года также в Париже, вызвал весьма интенсивную волну внемузыкальных ассоциаций, причем к самым интересным из них, несомненно, принадлежала рецензия обозревателя «Курьер мюзикаль» Жана д'Юдина, который, прежде чем стать «далькрозистом», занимался поисками связей между звуками и красками и даже опубликовал несколько очерков, посвященных этой проблеме [2]. В его рецензии читаем между прочим: «Невозможно себе представить симфонию, более утонченно импрессионистскую. Она вся создана из звуковых пятен, и, хотя отличается вычурностью мелодических линий, тем не менее композиция ее красок и их соединений — ее гармония, как сказали бы живописцы, — обнаруживает необычайную спаянность, которая заменяет линии абсолютно пластичной красотой

[1] L. Vallas. Claude Debussy. Paris, 1958, p. 175—177.
[2] В том числе: La corrélation des sons et des couleurs en art (1897) и L'orchestration des couleurs (1903).

звучаний, оригинально достигаемой и логически поддерживаемой». Из триптиха «Ноктюрны» именно второй — «Празднества» — пришелся более всего по вкусу рецензенту, так как музыка этого ноктюрна навела его на мысль о «верленизме в духе Фрагонара» [1].

Аналогия между живописью импрессионистов и музыкой Дебюсси, подчеркиваемая некоторыми критиками, начала внедряться в сознание тех, кто уже успел несколько освоиться с искусством Моне, Писсарро или Сислея и даже постимпрессионистов. Об этом свидетельствует статья чуткого к запросам читателя Камиля Моклера, помещенная в сентябре 1902 года на страницах «Ревю блю». И хотя сей критик, узурпировавший право высказываться по всем вопросам искусства (некомпетентную, а стало быть, и вредную для новаторских начинаний, деятельность которого разоблачил в свое время Гоген [2]), сказал о музыке Дебюсси не более того, что она представляет собою «импрессионизм звуковых пятен», уже сам заголовок его статьи, «Музыкальная живопись и слияние искусств», указывает на то общее направление, в каком развивались интересы художников в разных областях искусства.

Отвлеченность стилистической формулы, перенесенной критиками из области живописи в область музыки, не удовлетворяла лишь консервативных композиторов, требовавших большего. Они хотели иметь более подходящий «ключ» к той музыке, которая доставляла им постоянное беспокойство. Свидетельством замешательства, какое вызывали у них хотя бы «Ноктюрны», может служить одно из писем Венсана д'Энди, в котором он размышляет о том, к какому типу можно было бы отнести эти произведения, и с нескрываемым раздражением констатирует, что они, собственно, выбиваются из всех школьных категорий: «Соната? — Ни за что на свете... Сюита? — Совсем не лучше. Симфоническая поэма? — Несмотря на названия «Облака», «Празднества», «Сирены»... определения очень туманные, никакая литературная программа, никакое объяснение драматургического толка не извиняют отступлений от тональности или тематических отклонений, возможно и приятных, но не вяжущихся с этими тремя произве-

---

[1] L. Vallas, op. cit., p. 213—214.

[2] См. его письма к А. Валлетту с Таити, июль 1896 г. — «Mercure de France», Décembre 1946, № 999—1000, p. 220—222.

дениями... Поскольку они, однако, существуют, нам следует их классифицировать. Но как? Зачислить в категорию «фантазия»? Другого места я не вижу»[1].

Догматическое мышление Венсана д'Энди (некогда его отваживались ставить рядом с Дебюсси) переросло в явную враждебность после премьеры «Пеллеаса и Мелизанды», когда он не колебался заявить, что «эта музыка не продержится, поскольку у нее нет формы»[2]. С еще большей недоброжелательностью оно выразилось в его «Курсе музыкальной композиции» (т. III), по которому предстояло воспитываться поколениям французской музыкальной молодежи, но и там — хотя понятие «импрессионизм» уже явно внедрилось в сознание Венсана д'Энди — он воздерживается от употребления этого термина: «Эстетика Дебюсси — это эстетика чувственных восприятий, а такой принцип не вполне отвечает истинным целям большого искусства... Дебюсси был апостолом сенсуальности в гармонии, каким Россини был в области мелодики. Его гармонии способствовали возвышению чувств и сердец не более, чем каватины «Цирюльника», написанные для того, чтобы подчеркнуть очарование голоса и умение владеть им. А посему такое искусство следует признать второсортным»[3].

Примерно к 1905 году термин «импрессионизм» по отношению к музыке Дебюсси во Франции был распространен уже повсеместно. В сознании слушателей оформилось общее понятие нового музыкального стиля, который критика обозначала этим термином, но оно было еще далеко от той точности, какую обрело позднее. В идеологических сражениях на поле искусства, до того как в них вступают тяжелые орудия литературы, стремящейся к научности, сначала скрещивают копья критики, подобно всадникам, сходившимся некогда в поединке перед строем. Французские критики выработали понятие музыкального импрессионизма в общих чертах; теоретические принципы, опирающиеся на структурный

---

[1] L. Vallas, op. cit., p. 211.

[2] E. Vuillermoz. Claude Debussy. Genève, 1957, p. 94.

[3] Стоит упомянуть, что отношения Дебюсси и д'Энди характеризовались внешней уважительностью и глубокой внутренней неприязнью, проистекающей из принципиально разных эстетических позиций. Мнение Дебюсси о д'Энди вернее всего передали нам не его «вежливые» рецензии, а свидетельства Р. Петера, Ш. Кёхлена и Э. Вюйермоза.

анализ произведений Дебюсси, разработали в основном немецкие авторы.

Это не означает, что во Франции не изучались музыкальные средства Дебюсси (достаточно указать на исследование Р. Ленормана о современной гармонии [1], долгое время бывшее единственным источником по этому вопросу), но эти исследования не велись на достаточно серьезном уровне, чтобы создать прочный фундамент для эстетических обобщений. Дебюсси, испытывая отвращение к трактатам, изобилующим анализом музыкальной техники, утверждал, что поскольку обо всем прекрасном в произведении искусства никогда нельзя будет судить с точностью, «как это сделано» [2], постольку никому не нужен детальный анализ. И в своем отношении к этому Дебюсси совсем не был одинок. Французскому мышлению чужда тенденция дробить гуманистику на слишком узкие специальности, которые часто теряют из виду общую цель исследований, разграниченных особенностями своего языка, и утрачивают чувство связи с другими, родственными дисциплинами. Всецело лишенная того комплекса «научности», который бывает свойствен обладателям более скромных культурных традиций, французская гуманистическая мысль никогда не замыкалась в башне из слоновой кости, чтобы заниматься наукой ради науки или для узкого круга избранных. Напротив, совершенно не опасаясь обвинений в недостаточной основательности, она всегда чувствовала потребность искать контакты с рядовым потребителем культурных благ, которому она жаждала прежде всего служить, а не внушать уважение своими знаниями. Может быть, в этом таились ее слабости, но в этом также заключены и несомненные достоинства, которым здесь не место давать оценку.

Как уже говорилось, в основном немцам и их склонности к систематизации художественных явлений понятие «музыкальный импрессионизм» обязано более основательным, по крайней мере внешне, фундаментом, а также закреплением в лексикографии и музыковедческой литературе. Начало было положено изучением связей, объединяющих разные области искусства с живописью

---

[1] R. Lenormand. Étude sur l'harmonie moderne. Paris, 1913.

[2] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. М. — Л., «Музыка», 1964, с. 214.

импрессионистов, чему, несомненно, дала толчок известная в свое время книга Рихарда Гамана «Импрессионизм в жизни и искусстве» (1907). Автор этой работы, распространяя понятие импрессионизма как стилистической категории на всю эпоху, современную развитию живописи, носящей это имя, включая «дивизионизм» (Сёра, Синьяк), хотя и приходит, если говорить о музыке, к весьма, казалось бы, парадоксальным результатам (усматривая «импрессионистские» черты в творчестве Вагнера, Листа, Брукнера, Вольфа, Регера и Штрауса и вовсе минуя Дебюсси), однако, первым пытается подкрепить концепцию импрессионистского стиля структурными исследованиями. Так, в созвучиях большого диапазона и в густом насыщении диссонансами усматривается сходство с применяемой импрессионистами техникой мелких цветных пятнышек, накладываемых кистью на полотно, в исчезновении *тональности* — *аналогия* с отсутствием перспективы в картинах импрессионистов и т. п.[1]

Труд Гамана побудил к дальнейшему развитию — как вширь, так и вглубь — новой стилистической категории. Уже в 1911 году В. Вайсбах выдвинул тезис о том, что импрессионизм вовсе не был изобретением второй половины XIX века, а существовал в разные исторические эпохи (в античном искусстве, в живописи Тинторетто, Фрагонара, Гойи, Хокусаи)[2], а год спустя появилось исследование Э. Кёлера о братьях Гонкурах как пионерах литературного импрессионизма[3], вскоре дополненное детальным анализом синтаксиса Гонкуров[4]. Положения Гамана и Вайсбаха находят живой отклик в известной книге О. Шпенглера «Закат Европы» (1921—1923), возвещающей упадок западной культуры, и попутно отметим, что автор книги, говоря о музыкальном импрессионизме, не идет, как и Гаман, дальше Вагнера и Брукнера.

Если до первой мировой войны немецкое музыковедение не внесло в указанное Гаманом или Вайсбахом направление исследований никакого более серьезного вклада (что в значительной

---

[1] R. Hamann. Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln, 1907, S. 64.
[2] W. Weisbach. Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Bd I—II Berlin, 1910—1911.
[3] E. Koehler. E. und J. de Goncourt — die Begründer des Impressionismus. Leipzig, 1911.
[4] G. Loesch. Die impressionistische Syntax der Goncourt. Erlangen, 1919 (Dissertation).

степени объясняется недостатками, в коих можно упрекнуть работу Гамана, который не был музыкантом), то прежде всего потому, что творчество Дебюсси в то время еще мало знали в Германии. Лишь в послевоенный период хлынула лавина аналитических исследований, стремящихся доказать, что «импрессионизм» Дебюсси — это вовсе не поверхностная аналогия, но опирающаяся на научные предпосылки стилистическая категория.

Обширный перечень таких исследований открывает работа Э. Курта «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера» (1920); на судьбу музыковедения, и не только немецкого, эта работа оказала огромное влияние как убедительностью своего метода, так и богатством плодотворных идей. Впрочем, своим успехом она обязана не только немецкой артистической среде, остававшейся под сильным влиянием экспрессионизма, но и некоторым собственным органичным связям с этим ведущим в то время направлением. Не будет преувеличением сказать, что развитие музыковедения более чем четверть века шло то в указанном Куртом направлении, то в оппозиции к нему. Поэтому нет ничего удивительного в том, что точка зрения, которую занял Курт в своем исследовании по отношению к музыке Дебюсси, имела серьезное влияние на осознание роли и значения музыки этого композитора для новой музыки.

Приняв положение о том, что развитием музыкальной формы управляет, по существу, имманентная психическая энергия [1], которая неустанно нарушает или даже разрывает и уничтожает рационалистическую, функциональную гармоническую систему, Курт показал, что экспансивный характер кинетической энергии, воплощенной в мелодике, достигнув апогея в музыке романтиков, привел к тому, что она, начиная с «Тристана» Вагнера, все более перерождалась в энергию потенциальную, которую легко поглощала чистая звучность колористического характера, чтобы достичь своего перигея в музыке Дебюсси. Этот анализ позволил ему сделать вывод, что «вся дорога к Дебюсси ведет через Ваг-

---

[1] На такое понимание действенной силы формы, несомненно, навел Курта А. Хальм, употребляющий «шопенгауэровское» определение «воля формы». Впрочем, Хальм был предшественником Курта не только в этом.

нера, хотя целью художественной позиции Дебюсси было освобождение от его влияния»[1].

Соединение Дебюсси и Вагнера в едином направлении развития несло на себе отпечаток декаданса, а постановка основного акцента на гармонии Дебюсси как чуть ли не на единственном факторе, образующем музыкальную форму, казалось, не только подтверждала взгляды Гамана, но и указывала на главное направление, в каком должны были развиваться аналитические исследования, чтобы выявить облик музыки Дебюсси. Так ли уж ошибался С. фон Хаусэггер, когда он за десять лет до Гамана, согласясь участвовать в направленном против Дебюсси групповом памфлете под редакцией двух парижских борзописцев, говорил о его «изнеженной, странной, декадентской... музыке без будущего, ...которая не имеет никакой мелодии, никакого ритма, никакой формы»[2]. Это была оценка, конечно, весьма недоброжелательная, даже карикатурная, но и «объективные» исследования Л. Фабиана, провозгласившего, что гармония у Дебюсси является первичным творческим импульсом, мелодика же вторичным[3], или В. Харбургера, усмотревшего в отрицании всякого конструктивного принципа единственный критерий музыкального импрессионизма[4], не изменили сути этой оценки. Будь то первая работа В. Данкерта, который, признавая права Вагнера считаться отцом импрессионизма, признает такие же права и за Листом[5], или диссертации Г. Кельна, О. Вартиша, Х. Г. Шульца и А. Якобика, не говоря уже о многих других, кто коснется создателя «Пеллеаса и Мелизанды», — все они найдут в гармонии, прежде всего и почти исключительно в ней, неисчерпаемый источник для доказательств правоты своих суждений об «импрессионизме» Дебюсси.

Спустя много лет эхо формулировок Курта отзовется в памяти А. Шёнберга, когда он 16 марта 1941 года в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе на лекции «Композиция с

---

[1] E. Kurth. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan». Bern — Leipzig, 1920, S. 351.

[2] C. F. Caillard, J. de Bérys. Le cas Debussy. Paris, 1910, p. 84—87.

[3] L. Fabian. C. Debussy und sein Werk. München, 1923, S. 26.

[4] W. Harburger. Form und Ausdrucksmittel in der Musik. Stuttgart, 1926, S. 127.

[5] W. Danckert. Liszt als Vorläufer des musicalischen Impressionismus. — «Die Musik», 1929, S, 341.

двенадцатью тонами» между прочим скажет: «Гармония Рихарда Вагнера взбудоражила логику и конструктивную силу гармонии. Одним из последствий сложившейся ситуации было то, как использовал гармонию так называемый импрессионизм, а особенно Дебюсси. Лишенная конструктивного значения, его гармония часто служит «колористическим целям», стремясь воссоздать атмосферу и картины. Несмотря на свое немузыкальное происхождение, атмосфера и картины становятся, таким образом, конструктивными элементами и принимают на себя музыкальные функции» [1].

Феноменологический метод изучения музыкальных явлений, опирающийся у Курта на трактовку произведения как арены конфликтов энергии, а у Мерсмана — на трактовку его как «организма» и действия «тектонических сил» [2], был в обоих вариантах попыткой примирить анализ со своеобразной герменевтикой, попыткой перебросить мостик между произведением и его восприятием, чем и объясняется успех этого метода в музыковедении. Что же касается Дебюсси, то намного ли отличались выводы, полученные приверженцами этого метода, от тех, каких достигли французские критики, руководствуясь интуицией и данными поверхностного анализа? В конце концов в сознании музыковедов сформировалось представление о музыкальном импрессионизме и о творчестве Дебюсси, подобное тому, какое давал рядовому французскому слушателю Эмиль Вюйермоз, обладавший незаурядным популяризаторским талантом. «Механизм теории Бергсона, — читаем мы в его последней книге, — точно отвечает механизму, каким движимы поиски Моне или Дебюсси: замените слово conscience на perception и вы получите философскую основу импрессионизма в музыке и живописи... Быть импрессионистом — это стараться передавать и перелагать на язык линий, красок, объемов или звуков не внешний, реальный аспект предметов, а ощущения, какие они вызывают в нашем чувственном восприятии. Это значит собирать их самые тайные речи и интимные признания, улавливать излучения, слушать их внутренние голоса... Ибо предметы видят, говорят, обладают душой...

---

[1] A. Schönberg. Style and Idea. New York, 1950, p. 104.
[2] H. Mersmann. Angewandte Musikästhetik. Berlin, 1926.

Импрессионизм — это способ выражения, который... лучше служит правде, так как он извлекает ее из-под видимого... «Тристан» Вагнера был своего рода предтечей импрессионизма — импрессионизма сердца, трактующего любовь как заколдованный пейзаж, самые тонкие нюансы которого и наиболее таинственное освещение он с пристрастием описывал»[1]. Переходя же к конкретным произведениям Дебюсси, Вюйермоз пишет, например, о второй серии картин для фортепиано — «Колокола сквозь листву», «И луна спускается на место бывшего храма», «Золотые рыбки»: «Эти названия, предлагающие нашему воображению определенную тематику, в действительности относятся к этюдам, очень трудным технически, соответствующим «дивизионистским» методам живописцев. Дебюсси демонстрирует здесь способом почти научным импрессионистскую манеру письма, особенно в первой картине... То, что музыкант стремится здесь уловить — это именно распространение звуковых волн в воздухе, которые, встречаясь и расходясь веером, сталкиваются, сливаются, изменяются в соприкосновении с цветами радуги, излучая поэзию и мечту. Колокола мерцающих соборов Моне должны твердо вести свою партию в этой вибрирующей оркестровке, в которой узор листвы дробит и отбрасывает нежнейшие тени. Именно благодаря тому, что Дебюсси так умело воспользовался целотоновой гаммой, ему удалось произвести спектральный анализ звука — казалось бы, лабораторный опыт, который здесь выступает, однако, от начала и до конца как изумительная магия музыки»[2].

Остается задать себе вопрос, насколько такая интерпретация, имеющая за собой весьма давнюю традицию и немало весомых исследований, правомерна и передает действительное состояние дела. Прежде чем на него ответить, мы должны несколько задержаться на проблеме, которую нельзя обойти, если хочешь подвергнуть проверке мнение, укоренившееся в общественном сознании.

---

[1] E. Vuillermoz. Claude Debussy, p. 39, 33, 34, 37.
[2] Ibidem, p. 120.

Символ
в искусстве

Опыт определения

В каждую эпоху существует известная система действий и реакций, которая служит отправным пунктом в различных специфических формах деятельности, в том числе и в искусстве. Как показал еще в двадцатые годы Эрвин Панофски на примере связей развития перспективы с развитием математических понятий о пространстве, возникновение художественных традиций явно соответствует принципам и способам мышления данной эпохи. Произведения искусства представляют собою двойную функциональную зависимость: с одной стороны, «действительность — воображение», с другой стороны, «художник — публика». Поэтому анализ структуры художественного сообщения весьма важен для изучения и оценки мыслительных и общественных структур данной эпохи.

Одним из важнейших средств, при помощи которых художник взывает к нашему воображению, стремясь передать нам свой опыт, является *символ*. Широта объема, которую этому понятию придает Э. Кассирер в своей статье «Проблема символа и ее место в системе философии» (1927), делает его малопригодным для эстетики. «Чувственный носитель духовного содержания» — вот что такое в его понимании символ. В этом определении стирается очень существенное, особенно для искусства, свойство символа, отличающее его от знака или сигнала, а именно то, что символ передает некое «духовное содержание» опосредованно (во второй степени) и к тому же не вполне определенно. В модальном подразделении функций символа (выражение, представление и чистое значение), какое предлагает Кассирер, отсутствует основная для искусства функция *внушения,* между тем как функция выражения (тождество чувственного носителя и духовного содержания) характерна для мифа, а не для всего искусства в целом, как считает теоретик. Уже ближе к нему (то есть к искусству) функция представления в трактовке Кассирера (чувственный носитель как представитель идеального содержания), особенно если различать два рода представления: прямое и опосредованное.

Как и дефиниция Кассирера, нас не может удовлетворить и в чем-то верное определение символа, данное Ликеем на V кон-

грессе Международной ассоциации французских исследований (1953): «метафора, первый член которой абстрактен, а второй конкретен», — такое толкование не позволяет даже догадываться о том, сколь богатый и оригинальный вклад в технику опосредованного сообщения внесло новейшее искусство начиная от Малларме и Гогена. Кроме того, принимая такое определение, мы не могли бы отличить символ от аллегории, которую, собственно, можно считать своего рода семантическим заменителем. В этой разнице не всегда отдавали себе отчет даже поэты. Отсюда, например, в стихах многих французских символистов стало так тесно от лебедей, сирен, фавнов, дев, что это даже наводило исследователей на предположение, будто «представители этой школы заключили союз скорее с художниками, чем с музыкантами»[1]. Однако уже и в те времена разница между аллегорией и символом ясно осознавалась, пусть и слабее, поэтами minoris gentium. Доказательством такого понимания может служить хотя бы одна цитата из статьи «Что такое символизм» Сент-Антуана, отнюдь не ведущего критика, которого извлек из забвения Ги Мишо. «Аллегория, — писал Сент-Антуан в июне 1894 года в журнале «Эрмитаж»,— всегда дидактична, ее двойной смысл — лишь кокетливая занавеска, в ней нет ничего спонтанного, она плод не столько вдохновения, сколько мышления, пища, предназначенная больше для ума, чем для чувств».

Уже Гёте не только четко разграничивал эти два рода опосредованной коммуникации, но и едва ли не первый дал символу определение, близкое к нашему сегодняшнему его пониманию: «Аллегория превращает явление в понятие, понятие в картину, но так, что в картине понятие все еще может быть ограничено и полностью установлено и высказано в ней. Символика превращает явление в идею, идею в картину, но так, что идея в картине всегда остается бесконечно воздействующей и недостижимой и, даже будучи выражена на всех языках, все же остается несказуемой»[2].

Здесь были схвачены две главные черты символа, а именно: он передает смысл в состоянии как бы незаконченном, допуска-

---

[1] M. Raymond. De Baudelaire au Surréalisme. Paris, 1940, p. 58.

[2] И. В. Гёте. Статьи и мысли об искусстве. Л. — М., «Искусство», 1936, с. 347.

ющем разнообразные интерпретации, и переложение этого смысла носит динамический характер. Задача поэтической фразы, которой выпала функция символа, — умножать то значение, которое бы вытекало из обычного семантического анализа отдельных ее элементов — слов. «Поэты, — говорит Бергсон, — внушают нам вещи, какие обычным языком невозможно было бы выразить»[1]. Достигают они этого благодаря тому, что избегают буквализма и будят нашу впечатлительность как самими значениями слов, так и их звучанием, расположением и движением в тексте, расстановкой фразовых ударений, чередованием сильных и слабых слогов, метрическими структурами и ритмом, рифмами, ассонансами — всем арсеналом средств, которые, будучи соответственно подобраны, иногда уподобляют поэзию музыке.

«Многозначность, — подчеркивает Э. фон Сюдов, — характерная атмосфера символа»[2]. То же самое имеет в виду и Ж. Барюзи, говоря о том, что символ, «не будучи никогда объяснением, в свою очередь не может быть никогда объяснен»[3]. М. Бланшот также обращает внимание на то, что в противоположность аллегории символ ничего конкретного не обозначает, ничего не выражает, а «только представляет нам — и ставит нас перед нею — действительность, которая не поддается никакой другой попытке постичь ее»[4]. Символ — это, собственно, не что иное, как то, что Мерло-Понти определяет названием parole parlante — «говорящее слово» (в отличие от parole parlé — «слова сказанного»), где «смысловая интенция находится в состоянии рождения», где бытие слова «поляризуется в направлении некоторого смысла, не поддающегося адекватному определению через какой-либо естественный предмет»[5]. Многозначный и динамичный характер символа делает это понятие более чем близким к понятию «архетипа» К. Г. Юнга.

Итак, символ в искусстве — это, можно сказать, «вектор смысла», указывающий направление, в котором должны устремлять-

---

[1] H. Bergson. Le rire. Paris, 1958, p. 119.
[2] E. von Sydow. Form und Symbol. Potsdam, 1929, S. 28.
[3] J. Baruzi. Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique. Paris, 1924.
[4] M. Blanchot. Le secret du Golem. — «Nouvelle Revue Française» 1955, № 29, p. 871—872.
[5] M. Merleau-Ponty. Phénoménologie de la perception, p. 229.

ся мысли и чувства. От обычной ассоциации идей по принципу аналогии процесс символизации отличается тем, что он спонтанен и что в нем художник естественным способом открывает нам нетрадиционные аналогии, будь то аналогия между внешними явлениями или между внешним миром и собственными переживаниями. То, что Т. С. Элиот понимает под «объективным коррелятом», соответствует своим содержанием понятию символа. Выразить чувство в художественной форме, считает он, можно, лишь отыскав какое-то сочетание предметов, какую-то ситуацию, какой-то ряд событий, которые должны стать формулой именно этого конкретного состояния чувств, в результате чего обращение к фактам внешнего характера, исчерпавшимся в чувственном ощущении, вызовет соответствующее состояние чувств. В современном понимании символ — не какой-то экспрессивный знак, а конкретная система знаков, приводящая в движение наши умственные силы, а также стимулирующая и интенсифицирующая нашу чувственную впечатлительность.

Г. Ферреро делил символы на две категории: те, что «предназначены вызывать картины и идеи», он называет «интеллектуальными», а те, назначение которых возбуждать чувства, — «эмоциональными»[1]. Однако это разделение не представляется убедительным, поскольку каждое произведение искусства воздействует на нас как интеллектуально, так и эмоционально. Более правомерно предложенное Э. Физером разделение на символы «статичные», к которым можно отнести аллегорию и всевозможные семантические заменители, и «динамичные»[2], интересующие нас здесь особенно; С. Оссовский определяет их как «не предназначенные для четкой интерпретации»[3]; согласно Элиоту, они рождаются в воображении поэта не напряжением чувств, а интенсивностью творческого процесса.

Суть символа, если воспользоваться выражением Р. Байера, — «концептуализация в ходе формирования»[4], осуществляемого художником в чувственной форме, прежде чем смысл определится.

[1] G. Ferrero. Les lois psychologiques du symbolisme. Paris, 1894, p. 26.

[2] E. Fiser. La théorie du symbole littéraire et M. Proust. Paris, 1941, p. 43—49.

[3] S. Ossowski. U posdtaw estetyki. Warszawa, 1958, s. 180.

[4] R. Bayer. Traité d'esthétique. Paris, 1956, p. 45.

Именно благодаря этому символ вызывает в нас характерное для его атмосферы состояние напряжения и ожидания. Притягательность символа основана на том, что он многозначен, допускает разные интерпретации: здесь все доверено сообразительности воспринимающего, то есть воспринимающий здесь поощряется к особо активному отношению к произведению искусства, если хочет, чтобы оно выявило все свои тайны и достоинства.

Можно ли понятие символа распространять на любое подлинное произведение искусства как целое? Иначе говоря, не является ли произведение искусства само по себе символом, а художественный язык — типичным символическим языком? Такому заключению особенно способствовало развитие искусства со времен импрессионизма. Но прежде чем мы решимся подписаться под ним, стоит спросить историю, какую роль она предназначала символу.

Размышления о генезисе

Генезис символа скрыт во тьме веков. Однако исследования примитивных культур пролили некоторый свет на функцию, выполняемую символом в первобытном мышлении. Прежде всего символ был орудием действия, а не воображения или представления. В магии звук был направлен в сторону предмета, на который должен был воздействовать, и целью было обнаружить его, сделать явным, вызвать. Магия в этом смысле имела познавательную ценность. Звуковая формула, с помощью которой стремились вызвать явление (именно вызвать — это следует здесь особо подчеркнуть, — а не создать образ явления, как в позднейшем искусстве), приобретала значение символа, а его считали выражением соответствующего тотема племени. То были настоящие звуковые символы, а не «символические звуки», задача которых — передавать известные идеи или образы, как это стало впоследствии в музыке. В первобытной культуре символ содержал как бы в сконцентрированной форме суть непонятного явления, его ядро. Там магия выступает везде, где не хватает значения. При помощи символов человек осваивал своей, как он считал, магической силой все, что казалось ему сверхъестественным. Поэтому действие символа было направлено в сто-

рону явления и никогда — на человека. Символ был мостиком, переброшенным из микрокосма в макрокосм. В основе магического мышления — не аналитическое, а синтетическое восприятие действительности, вытекающее из убеждения в единстве и родстве всех форм жизни.

Символ и символика берут свое начало в магии и находят благодатную почву везде, где разум не в состоянии дать ответ на вопросы, которые человек ставит перед собою. Не только Египет, Индия, иудейская кабалистика или Греция — все средневековое христианство пронизано символикой. «Поскольку Бог стал изображаться, — пишет Й. Хойзинга в своей книге «Осень средневековья», — все, что из Него вышло и что находило в Нем свой смысл, должно было выкристаллизоваться в мысли, поддающейся постижению чувствами. Так и возникло благородное и возвышенное представление о литературе как о великом символическом союзе, кафедре идей, богатом ритмическом и полифоническом выражении всего того содержания, какое можно себе представить».

Учение Платона об идеях находится в обиходе христианской мысли почти с самого возникновения последней. Достаточно вспомнить хотя бы такие слова Псевдо-Дионисия: «Воистину, вещи видимые — это образы вещей невидимых», — чтобы найти объяснение расцвету символики в христианстве. Философия св. Бонавентуры, говорит Э. Жильсон, «постоянно возвращается к тому, чтобы показать нам мир, каждый предмет которого говорит нам о Боге», чувственный мир, неустанно приводящий нас к мысли о боге [1].

Средневековая символика держится на вере в то, что окружающее нас, природа, — это лишь символ действительности высшего порядка. Все почерпнутое из природы и соответствено переданное художником в произведении искусства должно направлять внимание воспринимающего на вопросы сверхчувственные, метафизические. Поэтому средневековые соборы, где так интенсивно пульсировала внутренняя жизнь тогдашних людей, были настоящим собранием символов, аллегорий, самых разнообразных предметов метафизического значения.

---

[1] E. Gilson. La philosophie au Moyen-Âge. Paris, 1944, p. 440.

По мере того как человеческое сознание высвобождается из-под господства религии, а генетическое мышление получает перевес, символистские формы мысли вырождаются и уже на закате средневековья, как показывает Хойзинга, становятся пустой забавой отыскивания плоских аллегорий, «поверхностным фантазированием на почве чисто внешнего соединения мыслей». (Известную роль сыграла здесь также античная философия, которая, как и мифология, пережила средневековье под видом различных символических фигур, на что обратил внимание Ж. Сезнек в своем исследовании 1940 года об античных богах.) Протестантство, провозглашая, что спасение человека основано прежде всего на рационалистическом существовании, направляло человеческую мысль к целям более земным и прокладывало дорогу цивилизации, опирающейся на рационалистическую концепцию мира и жизни. Удостоившись благословения философов и экономистов Просвещения, цивилизация эта в результате Великой французской революции воцарилась в XIX веке во всей Европе.

Однако разум не решил всех проблем и загадок. То, что признали иррациональным как в мире, так и в самом человеке, то, что не успели объяснить себе в достаточной мере, отодвинутое в подсознание, создавало постоянный разлад с естественным стремлением человека к полной гармонии с миром.

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, —
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем, —

писал Тютчев. На протяжении всего XIX века разлад этот будет волновать сначала поэзию, потом музыку, философию и, наконец, живопись, чтобы в конце столетия разразиться великим духовным кризисом. Поэзии, как искусству наиболее семантическому, первой выпало исполнять компенсаторные функции, и, как удачно замечает М. Раймон, она, чтобы удовлетворить в человеке потребность полноты существования, «возвращает ему утраченную метафизику»[1]. Поворот этот совершается сначала в немецком предромантизме и романтизме (Новалис, Жан Поль, Гофман,

---

[1] M. Raymond. De Baudelaire au Surréalisme. Paris, 1948, p. 12.

Арним), вскоре охватывает англоязычную поэзию (Блейк, Колридж, Шелли, По) и, наконец, достигает Франции (начиная с Бодлера).

Чтобы оценить значительность качественной перемены, какую дал этот поворот, нужно уяснить себе, что метафизические устремления поэтов-романтиков и их преемников, собственно, не имеют уже ничего общего с христианской метафизикой. Изменяется в связи с этим и цель символа, хотя функция его остается той же. Его задача теперь не в том, чтобы переносить мысль с природы на бога, а в том, чтобы направлять ее на определенный человеческий индивидуум, на поэта. Мадам де Сталь одна из первых подметила это отличие в поэзии ранних немецких романтиков, когда писала, что для понимания лирической поэзии нужно витать мечтой в воздушных сферах и всю вселенную воспринимать как видимый знак движений души.

Союз с природой, притом воспринимаемой со всеми ее загадками и тайнами, должен был компенсировать поэту его чувство одиночества в мире не только без бога, но и без общественной гармонии. С той поры он будет искать в природе символы, соответствия, несущие в себе утонченные аллюзии, которые наводят читателя на мысль, что природа здесь — это, собственно, только предлог, а настоящая тема — душа поэта. Ф. Шиллер говорит, что неодушевленная природа может двояким способом быть символом природы человеческой: она может изображать или чувствования, или идеи. При помощи символа поэт может внушать идеи и намекать на чувства, только бы он не пытался их слишком уточнять, поскольку очарование таких эстетических замыслов основано именно на том, что наш взор тонет в их содержании как в бездонной глубине. И далее: «...мы требуем, чтобы всякое поэтическое произведение наряду с тем, что́ выражено в его содержании, и по своей форме являлось подражанием и выражением чувств и действовало на нас как музыка»[1]. Л. Дж. Остин справедливо отмечает, что в этих словах Шиллера уже содержится в зародыше вся позднейшая эстетика символизма[2].

---

[1] Ф. Шиллер. Собр. соч. в восьми томах, т. VI. М. — Л., Гослитиздат, 1950, с. 658—659 (О стихотворениях Маттисона, 1794).
[2] L. J. Austin. L'univers poétique de Baudelaire. Paris, 1956, p. 14.

Жажда восстановить утраченное единство с миром проявится с особой силой в поэзии и в эстетических воззрениях Бодлера. Обращаясь к идущей от Плотина и от старых эзотерических традиций, а в новое время развитой Сведенборгом доктрине всеобщего сходства и взаимосвязи явлений психических и физических, Бодлер создал собственную теорию *соответствий*, изложенную в известном стихотворении «Correspondances» из «Цветов зла» и вошедшую позднее в заповеди символистской поэзии. Доктрина всеобщей аналогии явлений могла привести к выводу о том, что роль поэта сводится лишь к регистрированию замеченного им сходства вещей. Однако Бодлер избежал этого, высоко поднимая значение творческой фантазии как «властительницы сознания:« «Она — и синтез и анализ, она — впечатлительность. Воображение научило человека чувствовать цвет, контур, звук и запах». «Видимый мир, — пишет Бодлер, — это лишь склад картин и знаков, за которыми только воображение признает относительную ценность. Это вроде корма, который воображение должно переварить и переработать»[1]. «Описывая то, что есть, поэт унижается, опускается до положения преподавателя. Рассказывая о том, что может быть, поэт остается верным своему назначению, поскольку он является душою множества, которое спрашивает, плачет, надеется и иногда предчувствует»[2]. Чтобы передать другим свое «видение, являющееся результатом интенсивной медитации»[3], поэт должен почти со священным благоговением производить отбор средств, поскольку «есть что-то сакральное в слове, что запрещает нам оставлять его на волю случая. Пользоваться языком с осмотрительностью — значит совершать нечто вроде колдовских заклинаний»[4].

Как откровение звучит редко цитируемое высказывание Бодлера, размышлявшего о том, чем должно быть настоящее «чистое искусство» в современном смысле: *«суггестивной магией,* в которой сплавляется объект с субъектом, внешний мир с самим художником»[5]. Слишком много нитей связывало Бодлера с тради-

---

[1] Ch. Baudelaire. Œuvres complètes. Paris, 1956, p. 773, 779 (Salon de 1859).
[2] Ibidem, p. 1091 (Victor Hugo).
[3] Ibidem, p. 789 (Salon de 1859).
[4] Ibidem, p. 1035 (Théophile Gautier).
[5] Ibidem, p. 927 (L'art philosophique).

цией, против которой он восставал, чтобы реализовать столь дорогой для него идеал, который не перестает с той поры искушать поэтов и по сей день. Первым попытается воплотить его в своем искусстве Артюр Рембо, гениальный подросток поэзии, сотрясаемый конвульсиями эпохи и раздираемый противоречиями собственной натуры. Это он в своих «Озарениях», порывая со стихом и вековым стражем их лада — двенадцатисложником, в автоматичном фиксировании внезапных разрядов воображения, в блеске ослепляющих словесных вспышек дал предвкушение того, чем может быть магия поэзии, уничтожающая границу между «я» и «не-я». Нелишне будет добавить, что та же самая проблема преодоления онтологического дуализма волновала философию со времен Фихте, чтобы наконец найти свое полнейшее разрешение в известной формуле Гегеля «бытие и сознание идентичны», — формуле, отождествляющей объект с субъектом, «не-я» с «я».

И здесь снова, хотя и по иному поводу, стоит ненадолго задержаться на Эдгаре Аллане По, но, пожалуй, не ради его стихотворений и некоторых рассказов, в коих символика разных звуковых структур и коррелятов значений имеет цель — вызвать «метафизическую лихорадку» в читателе, а, скорее, потому, что он пытался примирить в них метафизику с наукой, иррациональность своих видений с дискурсивным изложением новеллистического типа и с весьма рационалистически понимаемой техникой художественного сообщения. Даже многократно подчеркиваемая «музыкальность» его поэзии, в чем он считался, по крайней мере во Франции, предтечей (хотя ее провозглашал еще за века до него Дионисий Галикарнасский), была результатом не вдохновения, а действия, сознательно преследующего определенный эффект, в соответствии с исповедуемым Эдгаром По воззрением, согласно которому художник в своем творчестве не может полагаться на интуицию и случай. По мнению Э. По, произведение искусства должно идти «к завершению с точностью и жесткой последовательностью, с какими решают математические задачи» [1].

Эта позиция, казалось бы, крайне чуждая тенденциям искусства тех, кто взбунтовался против своего класса и против

---

[1] Э. А. По. Философия творчества (1846). — В кн.: «Эстетика американского романтизма». М., «Искусство», 1977, с. 112.

сциентизма эпохи, будет время от времени возрождаться в умах поэтов, художников и критиков, а особую окраску приобретет в эстетическом мышлении главного идеолога и законодателя движения символистов — С. Малларме.

Представление о художественном произведении как символе и о художественном языке как языке символическом занимало умы в течение целых веков, однако новейшие времена в значительной степени затемнили его смысл. По мере того как отдельные искусства теряли статус свободных ремесел и превращались в профессии, вследствие чего они стали подвергаться воздействию экономического механизма буржуазного общества, возникла проблема защиты не только независимости художника, но и специфики художественного произведения. То и дело взрывающиеся в XIX веке петарды лозунгов «искусство для искусства» были не чем иным, как демонстрациями против «заказа», который буржуазный меценат независимо от его политической окраски пытался навязать искусству. Уже XVIII век включил в этот «заказ» наряду с моралью, понимаемой в мещанском духе, также политику и философию. Девятнадцатый век прибавил еще и науку — натурализм в литературе появился на свет с научными притязаниями (Золя). Лозунг «искусство для искусства» представляется абсурдным или реакционным только в отрыве от исторической почвы. И если иногда этот лозунг отвечал интересам правящего класса, когда тот предпочитал искусство нейтральное критическому, это было лишь одним из аспектов, который не может заслонять от нас всей проблемы.

Выдвигаемый в несколько иной форме первым поколением французских романтиков, лозунг этот снова возродился во времена Второй империи (Бодлер, Готье, Флобер, Т. де Банвиль, Ш.-М. Леконт де Лиль), при этом следует отметить, как показал в своей великолепной основополагающей работе А. Кассань[1], что значительная часть сторонников этого лозунга, принимавшего различные формы, не только вступала в конфликты с цензурой, но и пострадала от судебных приговоров за «оскорбление морали».

---

[1] A. Cassagne. La théorie de l'art pour l'art en France. Paris, 1906.

Вместе с идейно-художественным наследием романтиков, Бодлера, Э. По, парнасцев этот лозунг восприняли символисты. Однако новым защитникам автономии искусства он служил скорее для того, чтобы тормозить успехи натурализма, чем для демонстрации своего пренебрежения к филистерской буржуазии. Их художественную энергию поглощали заботы, несравненно более весомые.

К исходу XIX века начал раскалываться установившийся умственный горизонт. В результате значительных эмпирических открытий некоторые отрасли науки были вынуждены пересматривать известные теоретические положения, препятствующие быстрому прогрессу в их сфере. Этот преходящий кризис не столько науки, сколько ее методологических концепций был воспринят как падение авторитета самой науки и вызвал мощную волну иррационализма. Ничего удивительного, что она захватила своим движением также и искусство.

Было бы далеко идущим упрощением смотреть на искусство, вовлеченное в решение духовных задач, какие поставил перед ним всеобщий кризис сознания, только с отрицательной стороны и не замечать принесенных этим кризисом ценностей, сыгравших такую роль в дальнейшем развитии искусства. Конечно, ширилось декадентство, распространялся болезненный эстетизм, множились формы разного рода мистицизма. Но симптомы декадентства и вырождения некоторых форм мысли и деятельности выступают при всяком процессе структурных перемен, охватывающих межчеловеческие отношения, тем более когда они касаются всей культуры. Никто лучше не выразил этих перемен, сеющих в душах непокой и смятение, чем С. Малларме в ответе, опубликованном в марте 1891 года в «Эко де Пари», на вопрос о литературной эволюции. «В обществе, где нет стабильности, нет единства, — писал он, — нельзя создать прочного искусства, искусства цельного. Несовершенство общественной организации, которым уже достаточно оправдывается беспокойство общественного мнения, порождает ту необъяснимую потребность индивидуальности, непосредственным отражением которой выступают нынешние литературные манифесты»[1]. Редко у кого из тогдашних художников

[1] S. Mallarmé. Œuvres complètes. Paris, 1956, p. 866—867.

сознание внутренних трещин соединялось со столь же непреодолимой волей к исцелению от них.

Вся эстетика Малларме проистекает из веры в разум и абсолютное познание, но вера эта часто приводит его на край метафизической пропасти. Каким способом, задает он себе вопрос, поэт может постичь смысл мира, или Идею, и дойти до сути каждого явления, если язык, которым ему выпало пользоваться, связан с традициями и условностями? Не умея создать собственного языка, поэт должен по крайней мере очистить слово от наслоений и искажений, навязанных ему общепринятым языком. Чтобы пригасить, например, «светлое» звучание слова «ночь», не отвечающее его значению, поэт может окружить его в тексте словами «темного» звучания. Если он хочет, далее, чтобы, несмотря на употребление образных слов, в сознании читателя не успела возникнуть какая-либо конкретная картина, он может так умело сбивать его с толку, что картина действительно не сформируется. Малларме нагляднее всего демонстрирует это, пожалуй, в поэме в прозе «Белая лилия»[1], которую никаким способом невозможно пересказать и которая оставляет читателя в состоянии неудовлетворенного ожидания. Однако же подобные «приемы» и усилия еще недостаточны для того, чтобы слово, обозначающее данный предмет, выявило нам его чистую сущность. Что же в таком случае должен делать поэт? И здесь Малларме развивает свою известную теорию *суггестии*.

Если поэт не может, ни называя предметы, ни отрывая названия от предметов, пробудить дремлющую в нас чистую сущность предмета, ему остается только одно средство — *внушить* ее. «Сознательно вызвать притихший в тени предмет при помощи слов-намеков, всегда не прямых, сводящихся к чему-то, что можно было бы сравнить с молчанием, — это едва ли не попытка сотворения»[2]. А в цитированном выше ответе «Эко де Пари» Малларме говорил: «*Назвать* предмет — значит на три четверти уничтожить наслаждение от поэмы, которая создается из постепенного угадывания; *внушить* его образ — вот мечта. Постепенно вызывать предмет и через ряд расшифровок добыть из него со-

---

[1] Ibidem p. 283 (Le nénuphar blanc).
[2] Ibidem, p. 400 (Variations sur un sujet).

стояние души — это значит найти превосходное употребление тайне, какую заключает в себе символ»[1].

В одном из ранних высказываний Малларме (в письме А. Казалису в октябре 1864 г.), свидетельствующих о том, что проблема поэтического языка с самого начала составляла главную и, собственно говоря, единственную страсть его жизни, мы читаем: «Стихотворение должно складываться не из слов, но из *замысла* (курсив мой. — *С. Я.*), всякие же слова должны отходить на второй план по отношению к ощущению»[2]. Четверть века спустя он значительно шире открывает кулисы своей алхимии слова: «Стих, который из многих слов создает одно целостное слово, чуждое языку, как бы магическое, кладет конец этой изолированности частей речи друг от друга, властным решением отбрасывая случайность, все еще правящую ими, несмотря на их счастливое свойство попеременно фиксировать смысл и звучание, — такой стих будит в нас чувство удивления, что мы никогда еще не слышали данного высказывания, между тем столь обычного, и одновременно наше воспоминание о названном предмете окутывается некой новой атмосферой»[3].

Итак, известная игра значений, красок и звучаний позволит обойти препятствие, каким выступает материальность слов, их заземленность, и можно, окружив, взяв в кольцо чистое понятие, наконец пробудить его в нас. Только таким способом мы можем «оказаться перед лицом Невыразимого»[4], перед лицом чистой Правды, то есть Прекрасного. Вот чего может достичь поэзия, оперирующая не словами, а их отношениями, пользующаяся суггестией, аллюзией, которые противостоят описательности, — «поэзия без слов»[5], хотя и вовлекающая в поле своей деятельности, поэзия отсутствия и молчания, вызывающая явление Идеи. Ж. Каттой не без основания заявлял, что, «согласно Малларме, поэт должен одарить нас не идеей обычной, выраженной словами, а Идеей, которая сама создает для себя Слово»[6].

---

[1] Ibidem, p. 869 (L'enquête de J. Huret).
[2] H. Mondor. Vie de Mallarmé. Paris, 1946, p. 145.
[3] S. Mallarmé. Œuvres complètes, p. 858 (см.: R. Ghil. Traité du verbe).
[4] Ibidem, p. 389 (Variations sur un sujet).
[5] Ibidem.
[6] G. Cattaui. Notes. — «Fontaine», mars 1942, p. 72.

Малларме постоянно преследовала мысль о необходимости освободиться от субъективизации. И если он сторонился лиричности, то именно в силу стремления избежать ограничения индивидуальной психикой. Желая уловить объективную и вневременную Идею, он мечтал о вневременном языке, противостоящем влияниям субъективизма. «Все, что глубоко, любит маску», — говаривал Ницше. И было это у Малларме чертой типично французской.

В его воображении, казалось, блуждало эхо языка, который действительно существовал в античной Греции. Т. Георгиадес в своей весьма интересной книге о музыке и ритме у греков показал нам, на чем основывается принципиальное структурное отличие, отделяющее древнегреческий от языков современных. В последних долгота слога, собственно, не определена: он может быть длинным или коротким в зависимости от манеры говорящего (благодаря чему, впрочем, стихи, написанные на каком-либо из новых языков, можно без труда положить на музыку). Между тем в древнегреческом языке слоги имели заранее определенные пропорции долготы, поэтому состояние чувств произносящего какие-либо стихи не имело никакого влияния на их структуру. Язык не зависел от воли говорящего. В его структуру не мог вторгнуться никакой субъективизм.

«Слова остаются застывшими и загадочными. Они прилегают одно к другому, словно камни в мозаике, составляя неподвижные фигуры, которые никаким способом невозможно связать с субъектом и слить воедино с ним. Греческий язык — это как бы язык масок. Он не напоминает живого лица. Такие языки еще существуют сегодня, но только в экзотических культурах. Невозможно угадать, что на уме у говорящего человека; неизвестно, добры или злы его намерения, весел он или рассержен. И так же для нас загадочны лица людей этих культур, наводящие на мысль о масках. Греческий язык действует, как маска в греческой трагедии. И там в результате отсутствия выражения лица истинная сила не только ничего не теряет, но и выигрывает в большей полноте значения. Действуя так, греческое слово может звучать мощно, по-звериному, демонически, глухо, не так, как в новых культурах — субъективно, динамично, изнутри. На него не оказывает влияние особое, полное выразительности модулирова-

ние, или «декламация». Пафос, обусловлённый содержанием и часто проникающий в речь, ему чужд» [1].

Естественно, что воскресить такой язык Малларме не мог, но он полагал, что сможет вызвать к жизни произведение, которое в иных, куда более сложных культурных и социальных условиях сумеет выполнять миссию, подобную миссии греческой трагедии, объявляющей людям волю богов. К самообъективизации Идеи Малларме яростно стремился всем своим творчеством, венцом которого, притом трагическим, стала «Книга» — произведение всей его жизни, оставшееся в набросках и лишь к 1957 году собранное из заметок и тщательно прокомментированное Ж. Шерером, «тотальное произведение искусства», ангажирующее всю личность человека. Разве не говорил он, что «чистое произведение искусства заключает в себе исчезновение... поэта, который отдает инициативу словам, пришедшим в движение от взаимного соприкосновения своими неровностями. Они зажигаются от блеска друг друга, подобно огням благородных камней, на смену еле уловимому веянию в прежнем лирическом дыхании или в слишком личной каденции фразы» [2]. Малларме считал, что ему удастся восстановить единство культуры в мире без божеств, если он одолеет преграды, отделяющие одно искусство от другого, и интегрирует их в своей «Книге». И если в то же время Вагнер, охваченный подобной идеей, посмел решиться только на *суммирование* искусств, Малларме, сознавая свое поражение, как никто из его современников, питал надежду, что завершит произведение действительно синтетическое. Еще и сегодня нельзя равнодушно пройти мимо руин, оставшихся от его напрасных усилий и достойно свидетельствующих о величии замысла, на который он отважился в одиночку.

П. Клодель одним из первых попытался глубоко всмотреться в творчество Малларме: «Стихи были для него прекрасным средством, чтобы перейти от реальности чувственной к интеллектуальной, из области факта в область определения, от времени к вечности, от случая к необходимости... чтобы картину, которая

---

[1] Th. Georgiades. Musik und Rhytmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik. Hamburg, 1958, S. 46—47.
[2] S. Mallarmé. Œuvres complètes, p. 366 (Variations sur un sujet).

вырисовывается перед нашими глазами ,заменить *творением*»[1]. Отход от «нормального» языка в направлении, которое сегодня назвали бы остранением человеческой речи, можно, конечно, объяснить самозащитой художника от схематизма мышления, — самозащитой, на которой, впрочем, основывается не только отношение к языку как таковому, но и вся философия Бергсона. Однако такое объяснение не может нас удовлетворить полностью. Конечно, есть какая-то правда в словах А. Тибоде, очевидно имеющего в виду теорию Э. По, согласно которой поэт должен быть «математиком прекрасного»: «Постоянная цель усилий Малларме — перебросить литературу на противоположный край, как бы превратив ее в математику — высшую игру ума, обернуть прахом всякую мнимую ясность ради ясности подлинной, в которой всегда есть что-то от преувеличенной эмоциональности»[2]. Конечный вывод Тибоде совпадал в известной мере с тем, что еще в 1906 году говорил Ж. Ривьер о синтаксисе Малларме: «Это — великое усилие, обращенное к естественной экспрессии и ясности (sic!), поскольку поэт пытается порядком слов точно воспроизвести ход мысли и стремится таким образом к воссозданию истинной непрерывности мысли»[3]. Однако ни тот, ни другой не объясняют, для чего Малларме совершил эти усилия.

Между тем ясно, что, так же как романтики и Бодлер, он стремился ликвидировать границу, отделяющую «я» от «не-я». Правда, если те растворялись в панпсихизме или же в пантеизме, Малларме пытался остаться на нейтральной почве познания и в поисках через свою поэзию интенциональных структур в актах сознания надеялся открыть смысл мира в произведении-символе, так как, в сущности, предполагал всеобщую интенциональность. Он стремился, следовательно, как кто-то остроумно сказал о феноменологии, к абсурдному пределу «глаза, который смотрит сам на себя».

Отдельные элементы, составившие понятие символизма в современном его смысле, а также различные их сочетания прояв-

---

[1] P. Claudel. La catastrophe d'Igitur. — «Nouvelle Revue Française», novembre 1926.

[2] A. Thibaudet. La poésie de S. Mallarmé. Paris, 1912, p. 66.

[3] J. Rivière. Correspondance avec Alain-Fournier, t. II. Paris, 1926, p. 168.

ляются в искусстве, как мы это видели, с незапамятных времен. Но согласование их всех в едином целом, их синтез и, наконец, идентификация художественного произведения с символом — это произошло лишь в эпоху символизма.

Немалую роль сыграл в этом постулат «омузыкаливания» произведения искусства, считаемый многими исследователями наиболее характерной чертой эстетики символистов. Валери, глядя на этот период с некоторой дистанции, расценит стремление к «омузыкаливанию» поэзии как сущность всего движения символистов и скажет: «То, что было окрещено именем «символизм», сводится к общему для многочисленной плеяды поэтов намерению отобрать у музыки то, что им должно принадлежать»[1]. Что же их так привлекало в музыке?

В одной из забытых уже сегодня книг, какие появлялись в годы, предваряющие движение символистов, мы найдем фрагмент о музыке. В нем лучше, чем в сочинениях Шопенгауэра и Вагнера, которыми увлекались символисты, объясняется, что́ их очаровывало в музыке с точки зрения экспрессивности. «Если из мира видимых форм и идей, в каком вращаются поэзия и пластические искусства, мы перейдем в мир звуков и гармонии, нашим первым впечатлением будет впечатление человека, из света внезапно очутившегося в глубокой темноте. Там все казалось ясным, было связано между собою, создавало какую-то картину; здесь все рождается из беспредельного, все окутано темнотою, тайной. Там — постоянство контуров, незыблемая логика неподвижных форм; здесь — бесконечные приливы и отливы чего-то зыбкого, находящегося в вечном движении и преображении, скрытого в бесконечности разнообразных форм. В этой непроницаемой ночи, в которую мы погружаемся вместе с музыкой, волна жизни стремительно влечет нас, но невозможно что-либо увидеть, что-либо различить. Однако по мере того, как душа наша осваивается с этой удивительной страной, приходит как бы второе зрение. Душа наша напоминает тогда лунатика, который, впадая во все более глубокий сон, отдается своей сонной мечте и видит, как исчезают реальные предметы. Но по мере исчезновения внешней стороны предмета проступает внутренняя, и притом с

[1] P. Valéry. Variété. Paris, 1924, p. 97.

поразительной четкостью»[1]. Музыка со своей асемантичностью идеально отвечала условиям того произведения-символа, к созданию которого стремились символисты.

Что касается живописи, то Э. Делакруа первым в XIX веке заговорил о «музыке картины» и о «магическом аккорде», создаваемом красками[2]. Позднее Гоген примет это определение как свое собственное[3], и Бодлер, размышляющий о «мелодичности картины», будет иметь в виду, по существу, то же самое. Обозначение поэзии и живописи музыкальными терминами также можно расценить как симптоматичное явление. Оно берет свое начало с Готье (стихотворение «Симфония в белом мажоре») и Уистлера (названия пейзажей и портретов: «Гармония», «Симфония», «Ноктюрн» и т. п.) и становится впоследствии всеобщей модой. Р. Браунинг, наряду с живописью весьма интересовавшийся и музыкой, более глубоко чувствовал и переживал эту последнюю и разбирался в ее технической стороне. Больше того, в таких стихах, как «A Toccata of Galluppis», «Master Hugues of Saxe Gotha», «Abt Vogler» или «Parleying», он пытался перенести в область поэзии некоторые музыкальные формы (токката, фуга, импровизация на тему, марш), или, точнее, их дух. Лучше всего это ему, пожалуй, удалось в «Master Hugues...» (фуга), с другой стороны, в «Parleying» он больше говорит о музыке, чем старается воспроизвести ее форму, хотя на примере марша разбирает и ее. Однако наилучших музыкальных эффектов Браунинг достигает не там, где говорит о музыке или подражает ее форме, а в стихах, которые просто льются из его души, не предваренные никакой априорной предпосылкой[4]. Но все-таки первенство в формулировании интересующего нас принципа следует признать за Э. По, писавшим в своей «Философии творчества», что поэт должен заботиться о музыке стиха, поскольку лишь таким способом он сможет передать другим то, что в поэтическом переживании не выразимо. После него Верлен, требуя в

---

[1] E. Schuré. Histoire du drame musical, t. I. Paris, 1882, p. 153.
[2] E. Delacroix. Œuvres littéraires, t. I. Paris, 1923, p. 63.
[3] J. de Rotonchamp. Paul Gauguin. Paris, 1906, p. 124. См. также: «Мастера искусства об искусстве», т. V, кн. 1, М., «Искусство», 1969, с. 165 (письмо к А. Фонтена, март 1899 г.).
[4] W. S. Johnson. Browning's Music. — «The Journal of Aesthetics», Winter, 1963, p. 203—207.

своем «Поэтическом искусстве» «музыки прежде всего», сделал этот принцип лозунгом на знамени символистов и сам дал в своей поэзии, подобно Э. По, прекраснейшие примеры его реализации. Открыв тайные связи между ощущениями и речью, Верлен с удивительной легкостью транспонирует всевозможные шумы природы на поэтический язык, отличающийся необычайной музыкальностью, хотя, если говорить о типе лиризма, язык этот прочно коренится в своей эпохе.

В 1886 году (его можно принять как историческую дату в формировании доктрины символизма) появился среди прочего «Трактат о слове» Рене Гиля (выше мы цитировали предисловие к нему Малларме). В этом трактате автор, вдохновленный знаменитым сонетом Рембо о гласных, приходит к такому выводу: коль скоро «звук можно переложить на цвет, то и цвет можно перевести в звук, и притом звук инструментальный», нужно только «научными методами» выработать некоторые принципы «инструментовки стиха» (что как раз и составило предмет поисков Р. Гиля), и тогда стихотворное произведение, в котором найдут применение эти принципы, «станет настоящим музыкальным произведением, суггестивным и самоинструментирующимся, вызывающим музыкой слов красочные образы, без ущерба Идее» [1], напротив — идея и ощущение как раз и требуют такой музыки.

Малларме, будучи патроном этого начинания, сам провозглашал, что «интеллектуальное слово в своем апогее должно стать музыкой» [2] и что поэзия, близкая Идее, то есть сущности предмета, — «это Музыка par excellence» [3].

В живописи, внутренне возрожденной благодаря огромному творческому усилию импрессионистов, стихийно и по общим побуждениям рождались сходные тенденции. С новым пониманием художественного произведения как символа — пониманием, не отличающимся от того, какое было свойственно поэтам-символистам, — мы встречаемся у Одилона Редона, который называл себя «художником-музыкантом». «Мои рисунки, — писал он в дневнике,— должны вдохновлять, а не определять. Они ничего

---

[1] G. Michaud. Message poétique du symbolisme, t. II. La révolution poétique. Paris, 1954, p. 329.

[2] S. Mallarmé. Œuvres complètes, p. 368 (Variations sur un sujet).

[3] Ibidem, p. 381.

не устанавливают. Они переносят нас, как и музыка, в зыбкий мир неопределенного... Они являются своего рода метафорой...»[1] А в письме Гогена к Андре Фонтена (март 1899 года) читаем: «Подумайте также о музыкальном аспекте, который в современной живописи отныне будет принадлежать цвету. Цвет, имеющий такие же вибрации, как музыка, обладает способностью достигнуть того самого общего и, стало быть, самого смутного, что заложено в природе, — ее внутренней силы»[2]. О панно Гогена «Откуда мы, кто мы, куда мы идем?» Фонтена написал, что в нем «ничто не раскрывает нам смысла аллегорий». «Если бы только...» — отвечает художник, ссылаясь тут на мнение Малларме: «Мои грезы не позволяют себя схватить и не содержат в себе никакой аллегории; это музыкальная поэма, она обходится без либретто», и продолжает: «...духовное, высшее, то, что составляет сущность произведения, состоит именно в том, что не выражено, — из него сами собой рождаются линии, не имеющие ни цвета, ни слов, оно не материализуется в них»[3]. Один из учеников Гогена, Серюзье, скажет по-иному: «Звуки, краски, слова обладают достоинством необыкновенной экспрессии сверх всяких представлений и даже сверх буквального смысла слов»[4].

Именно произведения Редона, Гогена и других художников показали, что коль скоро природу невозможно скопировать (этот вывод следовал из анализа, осуществленного импрессионистами), то задача живописи может заключаться лишь в создании символов, которые явятся синтезом формальных элементов видимого мира (линий, плоскостей, красок) и субъективности художника. Сезанн в разговоре с И. Гаскетом говорил не только о «чувствительных деревьях» (les arbres sensibles), но и о том, что хочет «уловить общее между деревьями и нами»[5] — соображение, позднее высказанное Дебюсси, хотя он никогда не был свидетелем этого разговора. (Дебюсси скажет «о таинственных соответствиях между природой и воображением», то есть то же самое, только в бодлеровской терминологии.) Как уже упоми-

---

[1] Мастера искусства об искусстве, т. V, кн. 1, с. 182.
[2] Там же, с. 165.
[3] Там же, с. 166.
[4] Цит. по кн.: A. Humbert. Les nabis et leur époque 1888—1900. Genève, 1954, p. 15.
[5] J. Gasquet. Cézanne. Paris, 1921.

налось выше, Моне, неуклонно идя по пути импрессионизма, пришел в конце концов к такой же позиции: в его позднейших произведениях («Ненюфары», например) импрессионизм смыкается с символизмом.

Итак, с момента, когда место безличностного кредо, характеризующего средневековую символику, заняла субъективность творческого акта, перед современным символизмом распахнулись ворота в искусство, освободившееся от изобразительного элемента, который содержится в сюжете, — в искусство «чистое». Гигантским шагом — прямо из объятий бездушного натурализма, выхолащивающего искусство, — был импрессионизм, следующим — синтетизм под знаменами Гогена. И теперь уже лишь вопросом времени (закрепления в коллективном опыте) стало признание права художника на деформацию природы и в результате — освобождение живописи от подражательной функции, от миметизма. Искусство обретает свойства творения, художник же — черты шамана, пытающегося вырвать у природы ее тайну магией своего искусства и повергающего зрителя в состояние транса.

Потому художники и стремились уподобить свое искусство музыке, чтобы получить возможность передавать поток своего творческого опыта во всей его текучей переменчивости, еще не застывшим в картинах или в матрицах значений отдельных слов, чтобы пользоваться всем своим произведением как символом, орудием экспрессии, исключительно пригодным для этой игры сходств, ассоциаций, далеких отзвуков и притяжений, — экспрессии, которая превращает его в «открытую» форму, готовую вобрать в себя различные значения, ни одного из них не выражая при этом окончательно.

Символистов живило чувство, что все со всем в мире связано, и если тронуть какую-то струну в одной сфере жизни, то она найдет отзвук во всех других. И хотя чувство это вырастало не из материалистического монизма, а из эзотерических традиций, в те времена начавших бурно возрождаться, имеет ли это для нас сегодня большое значение, когда мы стремимся, не ограничиваясь установлением идеологических мотивов, дойти до всех источников деятельности символистов?

М. Раймон во вступлении к цитированной выше работе «От Бодлера до сюрреализма» (1940) пишет, что в стремлениях

символистов пробивается «мечта о магическом мире, где человек не чувствовал бы себя отделенным от предмета и где дух непосредственно господствовал бы над явлением помимо всякого рационалистического пути». В таком аспекте их позицию лучше всего выразила бы философия Бергсона, согласно которой, дойдя до своего «глубинного *я*», одновременно приближаешься к сущности мира. Однако проницательнее, как нам кажется, раскрыл намерения символистов Морис Дени, сам прочно связанный с их движением, когда он уже с некоторой дистанции (в 1910 году во вступлении к каталогу выставки, посвященной Анри Кроссу) оценивал плоды их деятельности: у символистов речь шла прежде всего о «триумфе духа синтеза над духом анализа, воображения над непосредственным ощущением, человека над природой». И один из главных теоретиков движения, Шарль Морис, пожалуй, выразил самые существенные устремления своего поколения, сказав, что «нынешнее горячее стремление человеческого духа — соединить в один мощный стремительный поток Прекрасное с истиной в Радости, мистическое течение с научным»; он добавлял, что такие устремления может осуществить только «искусство интегральное», соблюдающее равновесие человеческой натуры [1].

Истинным двигателем символистов было чувство перелома, перемен, происходящих в нашем видении мира: мобилизм, релятивизм, динамизм, ощущение того, что пошатнулись принципы картезианского мышления и нужно подготавливать человеческий опыт к восприятию новых методов и принципов. Эту движущую силу нетрудно усмотреть в их высказываниях, нужно лишь извлечь ее из-под весьма толстого иногда слоя метафизической фразеологии.

В старых культурах символ был орудием познания великих тайн природы и жизни, в христианском средневековье он направлял мысль к богу, в эпоху романтизма выражал субъективность художника. Благодаря символистам, объяснившим нам специфику языка искусства, элементарную многозначность структуры художественного сообщения, символ отождествился с искусством. И когда сегодня все чаще раздаются голоса, что искусство уже не хочет быть предметом созерцания, что оно жаждет соучастия *воспринимающего* в своем создании, жаждет вырвать человека

---

[1] Ch. Morice. La littérature de tout à l'heure. Paris, 1889, p. 175, 60.

из пассивного восприятия, хочет стать не только повседневной пищей, но и орудием каждого человека, выражением его творческих потребностей, мы должны согласиться, что основа этих идей коренится в эпохе символизма, несмотря на все ее манерные и эстетские проявления.

Экспрессия и символ в музыке

Произведение и его восприятие. Если между символом и поэтическим или пластическим произведением, в современном их понимании, ставится сегодня знак равенства, то с еще большим правом можно это сделать по отношению к музыкальному произведению, поскольку музыка, не будучи отягощена семантикой, по природе своей «многозначна».

Несомненно, когда говорится, что музыка что-то значит или нечто сообщает, то, чтобы избежать недоразумений, нужно сначала задать себе вопрос, идет ли речь о том, что музыка сама в себе (en soi) что-то означает или же что она что-то означает для нас (pour nous); другими словами, когда мы говорим, что музыка что-то значит, имеем ли мы в виду само произведение как продукт творческой работы композитора или произведение как эстетический предмет, складывающийся в восприятии слушателя. Большинство разногласий имеет своим источником отсутствие дифференциации этих двух аспектов.

Если музыка сама в себе обладает каким-то содержанием, то, во всяком случае, как говорит Гегель, «не в смысле изобразительного искусства и не в смысле поэзии, ибо чего у нее нет, так это объективного самооформления — будь то в виде подлинных внешних явлений или в виде духовных созерцаний и представлений в их объективной данности» [1]. Композитор работает не в общественном вакууме. Музыка для него материал, из которого он должен вылепить какое-то организованное целое и передать его нам. В его произведении заключена известная сумма опыта, которым он жаждет с нами поделиться. Композитора связывает со слушателем не только отношение, установленное с помощью

---

[1] Г. Гегель. Сочинения, т. XIV, М., Соцэкгиз, 1938, с. 97.

возникшего произведения, но и общая социально-культурная почва, воздействию которой оба они так или иначе подвержены. Создавая произведение, композитор имеет лишь видимо неограниченную свободу в выборе средств выразительности. В сущности, он зависит не только от господствующей в данное время музыкальной системы, но также и от слушателя, если даже этот слушатель будет воображаемым.

В музыкальной системе звук изменяет свой модус, становится нотой, знаком, статичным символом. Из акустической реальности он оказывается перенесенным в мир абстракции, где, как и в языке поэта и прозаика, царят правила своеобразной грамматики и синтаксиса, совсем не обязательно соответствующие законам акустики и логики. При помощи этой системы композитор имеет возможность придавать различный «смысл» своим произведениям. Но даже и тогда, когда он не имеет в виду задачи выражения внемузыкального содержания, композитор, составляя звуки, не абсолютизирует их, а обращается к инстанции собственного слуха, то есть к себе как слушателю, но не как к акустику, слепо доверяющему правилам физики. Его сознание — это арена постоянного столкновения того, что ему диктует собственная абсолютно свободная изобретательность, с тем, что подразумеваемый слушатель имеет возможность уловить. В этом-то значении и можно сказать, что в творческом процессе размышление не отделяется от действия никакой дистанцией, так как художник полностью постигает свое произведение лишь в процессе его создания. «Смысл в музыке, — говорит В. Янкелевич, — формируется для композитора в ходе творчества, для интерпретатора же и слушателя — в ходе исполнения музыки» [1].

Итак, музыкальное произведение независимо от того, определим ли мы его как «предмет интенциональный» (Р. Ингарден), как «сознательную самообъективизацию художника» (К. Ж. Дюкас) или как «выражение его подсознательных стремлений или заторможенностей» (Д. Н. Паркер), есть всегда результат диалектики «en soi» и «pour nous» (этой диалектикой пользуется М. Дюфрен в своей «Феноменологии эстетического опыта», 1953). Композитор творит не «для себя и муз», а для себя и слушате-

---

[1] V. Jankélévitch. La musique et l'ineffable. Paris, 1961, p. 41.

лей. Он может ошибаться в оценке способностей последних к восприятию, может с ними вообще не считаться, но он ясно отдает себе отчет в том, что только соблюдение относительного равновесия между противоположностями, какими выступают, с одной стороны, его нескованное звуковое воображение, а с другой — возможность восприятия, и позволяет слушателю постичь «смысл» музыки, общую, как внутреннюю, так и внешнюю, структуру той целостности, какую представляет собой произведение, и почувствовать этот «смысл» как «прекрасное».

То, что мы называем «прекрасным», и то, что в качестве произведения не существует вне времени и пространства, а обусловлено данной культурной формацией, слушатель может воспринять только тогда, когда нет принципиального расхождения между тем, что произведение значит «само в себе», и тем, что оно значит «для нас».

Прекрасное — это не что иное, как свидетельство подлинности произведения, основанное на общественном критерии. Вступая в контакт с произведением, слушатель верит, что оно доставит ему эстетическое переживание. Но только тогда, когда он проверит в восприятии оправданность этого своего доверия, он может признать, что произведение действительно выступает как возбудитель прекрасного. Иначе говоря, музыкальное произведение в процессе исполнения в звуках обещает нам эстетическое переживание, но выдержит ли оно это обещание, сможет ли его форма, которая всего лишь символ некой высшей организованной целостности, явить нам ее реально, то есть привести к тому, чтобы она сформировалась в нашем переживании как эстетический предмет, — это решают в равной степени как свойства произведения, так и наше восприятие. Конфликт со слушателем в одинаковой мере может свидетельствовать как о неподготовленности слушателя, так и о незрелости произведения, но во всяком случае такой конфликт свидетельствует о том, что слушатель не воспринимает данное произведение как предмет эстетический.

Вне восприятия не существует прекрасного, не существует также прекрасного, предваряющего творческий акт. Красота снисходит на произведение как благодать. Она может блеснуть в интуиции творца, но полностью она проявляется лишь тогда, когда художественный труд завершен. Как говорит Рильке в своей

монографии «Огюст Роден» (1903), «... красоту... нельзя „сделать“». «Художник... не думает о красоте», его задача — познать те условия, при выполнении которых «красота, может быть, соблаговолит посетить его вещь»[1]. Для художника прекрасное — результат произведения, для слушателя произведение — источник прекрасного. В восприятии прекрасного слушатель встречается с художником. И по удачному замечанию Ж. К. Пиге, в восприятии произведения искусства как абсолютного единства «искусство неразрывно соединяется с эстетикой»[2].

Музыка «сама в себе» не означает вне себя ничего конкретного, что удалось бы переложить на язык образов или понятий. Это страна несуществующих вещей, которые, однако, можно вызвать к жизни воображением художника и слушателя, основываясь на определенной музыкальной системе. С того момента, когда система рушится, экспрессивные формы, возникшие на ее базе, также подвергаются распаду: или вообще гибнут, или же входят в состав символов новой системы, порою выполняя в ней функции выражения, совершенно противоположные тем, для выполнения которых они были когда-то предназначены.

Любая семантическая интерпретация музыки опирается или на указания композитора (названия, программы и пр.), или на ассоциации, или, наконец, на традиции. Серьезно говорить о музыкальном «языке» как носителе определенных внемузыкальных значений можно лишь в рамках определенной культуры. Самые разные слушатели нашего культурного круга привыкли (что подтверждает также тщательное исследование музыкального восприятия, проведенное Р. Франсе[3]) искать в музыке чего-то большего, чем чистой игры звуковых структур, и эта «дополнительная ценность», несомненно, обогащает качества их эстетического переживания, но факт этот не стоит слишком переоценивать. Если бы ценность произведения искусства зависела от того, что́ означает оно во внехудожественном смысле, оно должно было бы утратить ценность с той минуты, когда значение (то, что произведение символизирует) перестанет быть актуальным и

---

[1] Р.-М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., «Искусство», 1971, с. 138—139.
[2] J. C. Piguet. De l'esthétique à la métaphysique. La Haye, 1959, p. 105.
[3] R. Francès. La perception musicale. Paris, 1958.

важным для воспринимающего. Между тем барокко, например, оставило нам множество произведений с «ключом», и хотя загадок этих мы уже теперь не расшифруем, произведения эти продолжают будить в нас живой отклик.

Проблема «содержания» в музыке и способа его передачи при помощи разного рода символов слишком обширна и сложна, чтобы мы могли покушаться здесь хотя бы на беглое ее изложение, тем более что, несмотря на прилагаемые усилия [1], проблема до сих пор не нашла удовлетворительных теоретических решений [2].

Так или иначе, нас здесь интересует только историческая сторона проблемы, и притом лишь постольку, поскольку это связано

---

[1] Обширная литература, посвященная этому вопросу, в новейшее время представленная именами Г. Кречмара и А. Шеринга, Э. Курта и Г. Мерсмана, затем работами советских музыковедов (в том числе Б. Асафьева и Ю. Кремлева), далее Ж. Бреле, а в польском музыковедении З. Лиссы и С. Лобачевской, исходя из разных философских предпосылок, выдвинула множество методологических положений; они нашли более или менее сильный отзвук в методах описания музыкального произведения, которыми музыковедение пользуется вот уже более полувека. Однако кризис, вызванный в музыковедении развитием новейшей музыки и ставший наиболее ощутимым в области эстетических исследований, казалось, подтверждал опасения, уже проявившиеся в других областях искусствоведения: есть ли вообще место в нашей культуре для эстетики в том виде, в каком ее сформировала традиция. В значительной части уже раздробленная психологией и социологией, раздираемая изнутри идеологическими спорами, общая эстетика только в феноменологическом виде сумела сохранить известный престиж (Ингарден, Мерло-Понти) благодаря своей «познавательной нейтральности» и тому, что ограничилась исключительно описанием интенциональных структур. Другую «нейтральную» дорогу для выхода из тупика указывала кибернетика со своей теорией информации, которая каждое акустическое явление готова признать эстетическим сообщением. Во всяком случае, как и в проблеме экспрессии, всюду, где речь идет о системе соотнесений, в эстетике появляются непреодолимые трудности. Это доказывают хотя бы попытки обновить «семантическую» эстетику кассиреровским неокантианством — попытки, которые самую благодатную почву нашли, пожалуй, в Америке, особенно в теории «недискурсивного символизма» С. К. Лангер, пытающейся любое произведение искусства свести к роли символа эмоциональных качеств.

[2] Среди прочих это высказал Н. Э. Рингбом в трактате «Об истолковании звукового искусства» (Хельсинки, 1955), правда, подвергая критическому анализу главным образом методологические предпосылки учения о музыкальных символах А. Шеринга, но и не скупясь также на критические замечания в адрес методов Мерсмана, а также теории «музыкального времени» Ж. Бреле. Рингбом пытается точно разграничить функциональную и экспрессивную стороны музыкального произведения, и поскольку, доказывает он, первую можно лишь измерить, в то время как вторую можно только интерпретировать, он четко постулирует отделение в исследовательской практике «анализа функции» от «герменевтики экспрессии», то есть два самостоятельных метода, результаты которых могли бы дополнять друг друга.

с нашей темой. Изложенное выше общее понимание произведения искусства как символа составляет, как нам кажется, достаточную основу для дальнейших наших рассуждений.

От этоса к пафосу. Попытаемся теперь обратить внимание на некоторые наиболее характерные моменты в эволюции, какую переживало понимание экспрессивных возможностей музыки до того, как появились произведения Дебюсси.

В каждую эпоху своего развития музыка обрастала известным семантическим слоем, переложимым с большими или меньшими трудностями на обычный язык. История музыки, как это констатировал А. Шеринг, постоянно предстает ареной смерти одних символов и рождения других[1]. Традиция приписывать музыке психоведческие и экспрессивные свойства начинается в нашей культуре по меньшей мере с пифагорейцев, которые утверждали, что ритмы — это символы (подобия) психики, и прибегали к музыке для «очищения душ». Теория музыкального *этоса* проходит через всю античность греков, и ее успехам не препятствовали ни софисты, ни скептики, а средневековое христианство ревностно приняло ее и сделало широко распространенным убеждением. Символичность музыки считалась чем-то само собой разумеющимся и недискуссионным. А с какой тонкостью понимали эту символичность самые светлые умы, свидетельствует комментарий св. Августина к одному из псалмов — музыка (вокальная, поскольку в те времена бралась в расчет лишь она) выводится здесь из души человеческой: «Кто радуется, не произносит слов, его радостное пение не имеет слов, это голос сердца, растворяющегося в радости и стремящегося выразить свои чувства, даже когда оно не понимает их значения».

После четырнадцати веков музыкального развития Д'Аламбер во введении к «Энциклопедии» (1751) признает музыку (здесь уже, несомненно, имеется в виду и музыка инструментальная) «видом речи или даже языка, посредством которого выражаются различные чувства души или, вернее, ее различные страсти»[2],

---

[1] A. Schering. Das Symbol in der Musik, Leipzig, 1941, S. 130.

[2] Д'Аламбер. Очерк происхождения и развития наук. — Родоначальники позитивизма. Вып. 1, СПб., 1910, с. 117.

и это склонит его к допущению возможности выражения в музыке также и зрительных ощущений. Руссо в своем «Музыкальном словаре» (1766) идет еще дальше, считая «природную» музыку, действие которой основано лишь на том, чтобы доставлять нам чувственное удовольствие, чем-то второсортным по сравнению с музыкой «подражательной». По его убеждению, «музыка изображает все, даже предметы, которые можно только видеть. Благодаря прямо-таки непостижимой магии кажется, что слух превращается в зрение». И он имеет здесь в виду даже не звукоподражательные эффекты, каких множество во французской музыке, начиная от К. Жанекена (знаменитая «Война», 1528), так как сам, будучи композитором, сознает ограниченность такой имитации в музыке. «...Искусство музыканта,— говорит он в письме к Д'Аламберу в 1753 году,— состоит не в непосредственном изображении предметов, а в том, чтобы привести душу в такое настроение, которое создало бы в ней эти предметы» [1].

В XVIII веке во всех искусствах и в эстетике уже ощущается усиленный напор «буржуазного духа». Для слушателя-мещанина, еще не целиком «просвещенного», но уже близкого к власти, пороги чистой музыки, какую творил Бах, а затем Моцарт и Гайдн, были слишком высокими. Недаром тот же Д'Аламбер в цитированном нами введении к «Энциклопедии» заранее беспокоился о необходимости учить нового слушателя умению слушать музыку [2]. Рядового дилетанта не удовлетворяли общие фразы типа «музыка приносит нам радость или грусть» и «доставляет удовольствие или печаль». Он требовал более точного определения свойств музыки, и не без связи с этой потребностью в XVIII веке дело дошло до возникновения музыкальной критики, функции которой заключались главным образом не в ограничении творческой свободы композиторов (к чему не раз, как свидетельствуют ее менее достойные страницы, будет сводиться ее назначение), а в объяснении музыки. «Революция толкает нас,— говорил Гретри в письме к директору брюссельской оперы,— познавать правду во всем, без жалости и предрассудков» [3]. Культ рационализма создал у

---

[1] М. В. Иванов-Борецкий. Материалы и документы по истории музыки, т. 2. М., 1934, с. 24.

[2] Д'Аламбер. Очерк происхождения и развития наук. — Родоначальники позитивизма. Вып. 1, СПб., 1910, с. 118.

[3] G. de Froide-Court. Correspondance générale de Grétry. Bruxeles, 1962.

мещанской публики убеждение в том, что все может вместиться в понятийные категории; в отношении музыки это приобретало порой уродливую форму. Достаточно вспомнить о проектах полного конвенционализма в музыкальной символике, с какими под конец XVIII века выступил в Германии Христиан Шубарт, а позднее во Франции Сюдр. Сегодня нас могут смешить эти наивные идеи, но тогда за ними крылось отнюдь не простодушное желание прибрать к рукам искусство, которое до сих пор ускользало от обыденного понимания вещей.

Итак, по сравнению с прошлыми временами XVIII век далеко продвинулся вперед в своей оценке пригодности музыки для целей выражения. Он внедрил также в сознание как слушателя-мещанина, так и художника убеждение, что не только оперная музыка или музыка с текстом, но и чисто инструментальная музыка в силах представлять разнообразнейшие чувства и зрительные впечатления. Это имело серьезные последствия для дальнейшего музыкального развития.

Все ранние романтики, правда, еще оглядывались на классические образцы, но в тогдашней общественной ситуации и в их мышлении произошли слишком серьезные перемены, чтобы они могли писать такую же музыку, как классики. Новое содержание требовало новой символики, а это влекло за собой отступление от правил классического языка. Первого слушателя-мещанина в произведениях Гайдна и Моцарта шокировал не язык (поскольку язык этот, основанный на функциональной гармонии, был здесь лишь доведен до совершенства), а до той поры никем не достигнутая, предназначавшаяся элите «чистая» красота, излучаемая музыкой в ее совершенном равновесии между «в себе» и «для нас». Красота эта быстро станет недостижимым идеалом, музыкальный же язык, который это чудо совершил, сохранит свой престиж вплоть до наших дней.

В основе каждого великого искусства лежит этическая проблема. Художник, как всякое человеческое существо, стремящееся осознать смысл своего существования, ищет правды, единства с миром. Французская революция, несмотря на провозглашенные ею лозунги, не ликвидировала эксплуатации и принесла свободу только мещанскому индивидуализму. Пока романтический творец питал иллюзии относительно освободительных устремлений своего

класса, не было принципиального противоречия между его художественными целями и потребностями мещанской публики. Оно начало проявляться все более остро по мере того, как развеивались надежды художника на возможность найти гармонию с окружающей его действительностью. И не в силах утвердить эту гармонию внутри себя, он имел перед собой две дороги для использования своей личной свободы: или стремиться к преобразованию этой действительности, или отвернуться от нее с пренебрежением и превратить свое искусство в поверенного всех своих самых интимных переживаний и мыслей, недоступных рядовому восприятию. Иного выхода для него не было.

Ситуацию, в какую уже на переломе XVIII—XIX веков вверг художника ход истории, трудно назвать иначе, как парадоксальной, если учесть, что художник к этому времени едва эмансипировался в обществе, едва стал, по крайней мере внешне, независимым в области морали, политики и науки, но представлявшийся столь близким классический идеал оказывался недосягаемым, и художник волей-неволей попал в новую кабалу — психологизм. Его попытки убежать от жизни, в которой он не находил для себя определенного места, в искусство сублимированных чувств и мыслей в конце концов обернулись иллюзией, поскольку музыкальная критика, громя сначала как чудачества всякие отступления от музыкального языка классики, вскоре начала замечать их экспрессивные достоинства и научила слушателя-мещанина расшифровывать внешне герметическую символику новой музыки. Не чувствуя себя в безопасности в своем «прекрасном одиночестве», художник находил все более изысканные музыкальные средства или же вызывающе афишировал самые интимные переживания. Одно из проявлений «театрализации музыки» — расцвет «программности» и всякого рода комментариев, призванных облегчить слушателю «понимание» того, что́ композитор стремился выразить в данном произведении. Красноречивый пример «театрализации» являет Берлиоз, а Вагнер — это уже «тотальная режиссура», все напоказ — не только искусство, но и жизнь: любовь к Матильде Везендонк Вагнер пробуждал в себе сознательно, чтобы в опере, замысел которой у него возник, как можно правдивей выразить страсть, испытываемую Тристаном к Изольде...

К. Шимановский, испытавший на себе самом громадную тяжесть этой романтической традиции, прекрасно уловил ее свойства и указал на преобладание этического момента над эстетическим уже в музыке Бетховена, — преобладание, которое в конечном счете привело, по определению Шимановского, к «скоморошеству жеста», и не только у Вагнера, но, что еще хуже, у многих художников помельче, «беспомощно тонущих в слащавой сентиментальности... или с патетическими жестами раздувающих незначительные личные дела до размеров всечеловеческой катастрофы» [1]. Не выступает ли Р. Штраус наиболее ярким представителем этих последних, когда в поэме «Жизнь героя» изображает, хоть и подмигивая, свою типично мещанскую жизнь?

Ницше в своей книге «Человеческое, слишком человеческое» удачно заметил, что в музыке «Волю» (намек на Шопенгауэра) и «вещь в себе» (намек на Канта) «интеллект мог усмотреть лишь в том веке, который завоевал для музыкальной символики целую территорию внутренней жизни». Триумф психологизма и «экспрессионистской» концепции предрешил судьбы музыки на целые столетия. В свете сказанного, «автономную» эстетику Э. Ганслика следует признать скорее проявлением здравого смысла и протестом интеллекта против гипертрофии чувственной экспрессии в музыке, чем апологией пустого формализма, приверженцем которого не мог быть автор, влюбленный в классиков и Брамса. Впрочем, ни Ганслик в области музыки, ни в литературе Теофиль Готье, который почти в то же самое время (известная книга Э. Ганслика «О музыкальной красоте» появилась в 1854 году) столь же остро и полемично доказывал, что «искусство для нас не средство, а цель» и что «художник, если он ищет что-либо другое, кроме красоты, не является художником» [2], — оба они ничего не добились и, во всяком случае, не изменили хода событий. Насколько далеко музыканты отошли от этих взглядов, свидетельствует тот факт, что даже Сен-Санс, глашатай примата «доброго ремесла», которого многие романтики считали «белой вороной», поскольку он заявлял, что «искусство — это прежде всего форма», в 1879 году оказался вынужденным признать, что «музыка — это

---

[1] K. Szymanowski. O Romantyzmie w muzyce. — «Droga», 1929, № 1/2.
[2] «L'Artiste», 1856, 14 decembre.

не орудие удовольствия» и что «дело не в поиске того, что доставляет удовольствие слуху, а в том, чем полно сердце, что возвышает душу и будит воображение»[1]. И лишь Дебюсси в интервью «Ревю блю» 2 апреля 1904 года, говоря об актуальной ситуации во французской музыке, не постесняется наперекор всем, кто был в угаре «вагнеризма», открыто заявить, что «французская музыка стремится прежде всего *доставлять удовольствие*»[2].

Демократизация в XIX веке музыкальной культуры и запросы мещанского слушателя значительно усилили процесс конвенциализации музыкальной символики. Уже не только судьба из Пятой симфонии Бетховена «стучала во врата жизни» своими четырьмя нотами, не только «Darstellungsmotive» навязывали воображению слушателя конкретные картины — все в этой системе могло служить двигателем внемузыкального содержания и приобретало в сознании слушателя семантические свойства.

Концептуализации музыкального языка и отрыву музыкальной мысли от звуковой реальности в значительной мере способствовала гегемония линеарного фактора в формировании произведения. Насыщение мелодической структуры аккордовым фактором окончательно завершилось в XVIII веке на основе функциональной системы dur-moll; по крайней мере преобладание это не изменилось, когда одновременно заявило о себе тематическое мышление, выросшее из имитационной и сверхимитационной техники. Не менее важную роль сыграл не столько даже темперированный строй, упроченный повсеместным распространением фортепиано, сколько прежде всего триумф экспрессионистской концепции музыки, неизбежно ведущей к однообразию музыкальной символики и тем самым к ее опошлению. Таким образом, наш диалог с человеческим опытом, перевоплощенным в многозначную, данную нам в восприятии форму музыкального произведения, перерождался в пассивное восприятие знаков своеобразного информационного кода, который не оставлял уже слушателю никакого пространства для игры воображения.

О том, сколь чувствителен был Дебюсси к изношенности господствующей музыкальной системы, достаточно свидетельствует

---

[1] C. Saint-Saëns. Harmonie et mélodie. Paris, 1890, p. 10, 12.
[2] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. М. — Л., «Музыка», 1964, с. 168.

его рассказ (в письме к Э. Шоссону от 6 сентября 1893 года) о встрече с Анри де Ренье в 1883 году: «Когда он говорил мне о некоторых словах французского языка, позолота которых потускнела от слишком частого обращения в скверном мире, я подумал про себя, что подобное приключилось со многими аккордами, звучание которых стало банальным... Это соображение нимало не оказалось бы болезненным открытием, если бы он не добавил, что они одновременно утратили свою символическую природу»[1].

Перипетии «импрессионизма». Если музыкальное произведение, выдержанное в рамках известной конвенции, имеющей за собой давнюю традицию, готово вобрать в себя различные значения, какие мы ему приписываем, и это целое, в которое выстраиваются в нашем восприятии его различные элементы, может принять форму, склоняющую слушателей к семантической интерпретации, и даже просто навязывает им конкретные ассоциации и картины, то, казалось бы, весь спор о том, что именно счесть главной пружиной творчества Дебюсси — «импрессионизм» или «символизм», — не имеет особого значения, учитывая, что сами слушатели давно уже решили его в пользу «импрессионизма». Не сводится ли возобновление этого спора по существу лишь к бесплодным диспутам о терминологии? Если бы вся проблема решалась единственно уточнением терминов, игра не стоила бы свеч, по крайней мере для нас. Но здесь речь идет о чем-то большем. Речь идет именно о том, что применительно к музыке Дебюсси (применение это даже в глазах горячих защитников «импрессионистской» формулы считается единственным, полностью отвечающим ее критериям) аналогия с живописью импрессионистов исходит из ошибочных предпосылок, которые, создав основу понятия «музыкального импрессионизма», не только привели к возникновению ложной стилистической категории, но и затемнили действительную картину развития музыки и не позволили по-настоящему оценить значительность новаторского вклада создателя «Послеполуденного отдыха фавна».

---

[1] Correspondance inédite de C. Debussy et E. Chausson. — «La Revue Musicale», 1925, 1 décembre.

Поскольку в восприятии музыкального произведения «измеряема», если так можно сказать, только его функциональная сторона и то, что оно собою представляет или выражает, может быть интерпретировано по-разному, все внимание музыковедов, особенно немецких; сосредоточилось, по понятным соображениям, на композиторской технике Дебюсси. Но анализировали они ее, пользуясь критериями, выработанными прежде всего на историческом материале, и поэтому нет ничего удивительного в том, что полученные выводы поражают нас сегодня своей односторонностью. Как показал Кант, эмпирическое познание зависит не только от изучаемого материала, но также и от понятийных категорий, с какими мы подходим к предмету нашего исследования. Музыковедение, пользовавшееся (в период до первой мировой войны) традиционным, несмотря на некоторые попытки его модернизации, понятийным аппаратом, было не в состоянии уловить истинный смысл творчества Дебюсси. Теория инструментовки находилась в зародышевом состоянии, а психология экспрессии или опиралась на метафизические предпосылки, или держалась на данных ассоциативного атомизма (Г. Гельмгольц, К. Штумпф, Г. Эббингхаус), или же делала не слишком глубокие выводы из психологии личности, совершенно не замечая, однако, психоанализа. В исследованиях, относящихся к периоду между первой и второй мировыми войнами, на авансцену выдвигались проблемы тональности и гармонии, рассматриваемые в отрыве от реального звучания музыкального произведения, от фактурных элементов, считавшихся вторичными, тогда как именно эти элементы в музыке Дебюсси приобретали принципиальную роль, поскольку конкретный *чистый звук* вырос здесь до значения элемента, соучаствующего в создании структуры произведения наравне с мелодикой, ритмикой и гармонией.

Музыковедение, вглядываясь в памятники прошлого, никак не могло оторваться от имеющего давнюю традицию в европейской культуре пространственного мышления, и в особенности от подхода к звуковым явлениям с визуальными категориями. К изменению этой позиции не привела также пользующаяся признанием многих эстетиков гештальттеория, упрочившая в области музыковедения пространственное понимание формы. Как много раз отмечалось (на это обращали внимание в послевоенной

литературе, в частности, Ж. Бреле, Р. Франсе и, пожалуй, более всего В. Янкелевич), значительная часть основного фонда музыковедческой лексики происходит из сферы оптической (интервал, рисунок, форма, орнамент, «под» и «над», «верх» и «низ», симметрия и асимметрия и т. д.), между прочим, и в связи с практикой переноса музыкального факта на двухмерную плоскость — в нотной записи, что не раз сказывалось и на самой музыке (применяемые в полифонии приемы возвратного и «зеркального» движения). Если добавить, что в обыденном понимании мелодика выступает как синоним «линий», а гармония — «красок», то не покажется странным, что в музыковедческом лексиконе чисто звуковые качества музыкальной структуры, вытекающие из выбора исполнительских средств и способа трактовки звука при помощи ритмики, динамики, агогики и артикуляции, стали расцениваться как проявление «звуковой колористики»; и это тем более не удивительно, что, оставляя их, собственно, за пределами функциональной гармонии и управляемых ею законов, их рассматривают в связи с нею. На основе этой метафористики, или, как кто-то удачно определил, «музыкальной топографии», развитой как в традиции, так и в новейшие времена, и могли с успехом прививаться и привились в музыковедении аналогии с живописью.

Любая аналогия может быть полезной, пока она не начинает служить фундаментом для понятийных построений, которые вносят путаницу в наше знание о мире. Стремясь к точности, музыковедение правомерно занялось главным образом функциональной стороной произведений Дебюсси, но дело в том, что ее анализ не охватил всего круга проблем, выдвинутых композитором. За пределами исследований остались чисто звуковые качества, не менее существенные, чем другие факторы, а принимая во внимание дальнейшее развитие музыки, даже более важные, чем те, которые изучались.

Эта половинчатость результатов, которые сумело получить музыковедение, пользуясь традиционными методами анализа композиторской техники Дебюсси, сочеталась с характерной аберрацией в эстетическом интерпретировании его музыки: вместо того чтобы находить определяющие свойства его стиля в появляющихся одновременно авангардных произведениях поэтов и ху-

дожников, исследователи оставались под гипнозом того направления (импрессионизм), которое, правда, во времена Дебюсси только начинало одерживать в сознании публики свои первые победы, но на арене идеологической борьбы уже переставало играть главную роль в искусстве и сходило со сцены, уступая место новым течениям, использующим завоевания импрессионизма по-своему (символизм, синтетизм, фовизм, экспрессионизм, неоклассицизм). С той поры и привилось ошибочное мнение о мнимом отставании музыки по сравнению с другими искусствами — отставании, которого не мог якобы наверстать даже художник масштаба Дебюсси, пожалуй, как ни один музыкант в истории, чуткий ко всему, что вокруг него происходит.

Как метко говорил Поль Валери (например, в письме к Ф. Тиммермансу от 19 декабря 1932 года), «есть два рода произведений — одни создают свою публику, другие сами созданы своей публикой. Каждая новая «школа» стремится создать публику, но когда она ее создаст, та в свою очередь требует произведений, которые отвечают ей, и т. д.»[1]. Музыковедение оказалось в том же положении, что и публика, завоеванная живописью импрессионистов и усматривающая сходство с нею в музыке Дебюсси. Притом оно никак не могло подняться над обыденным восприятием и переступить порог, который как раз в моменты великих духовных кризисов отделяет эстетические переживания публики от намерений художника. Не могла публике помочь и феноменология (Курт, Мерсман), заведомо предполагающая всеобщую гармонию и стоящая, таким образом, как бы на нейтральной познавательной почве, где создание смысла (Konstitution) отождествляется с его воспроизведением (Sinngebung), художник идентифицируется с воспринимающим, искусство с эстетикой, то есть, в сущности, смешиваются художественные цели с эстетическими и смешиваются соответствующие этим разным целям виды языка. (Это подчеркивает также Ж. К. Пиге, характеризуя некоторые аспекты бергсонианства; он даже усматривает в такой гносеологической позиции черту, знаменательную для нашей эпохи[2].) Когда музыкальная система распадается и вместе

---

[1] P. Valéry. Lettres à quelques-uns. Paris, 1952, p. 205. Также в «Тетрадях». — Поль Валери. Об искусстве. М., «Искусство» 1976, с. 135.
[2] J. C. Piguet. De l'esthétique à la métaphysique. P. 205.

с нею начинают подвергаться пересмотру все возникшие на ее почве экспрессивные функции — иными словами, когда звуковое произведение, которое мы получаем в восприятии, перестает быть «для нас» (pour nous) носителем смысла (Sinnträger), или, как сказал бы Р. Ингарден, «незвуковых качеств», и тот смысл, который самостоятельно дан этим произведениям (Selbstsinngebend), для нас неуловим, поскольку мы не знаем новой системы и новой структуры соотнесений,— тогда с особой выразительностью выступает тот факт, что в исследованиях произведений искусства ни один из методов не достаточен и нельзя признать исключительности одного из них. Мы как бы осуждены на то, чтобы иметь множество и множество точек зрения, и насколько же красноречив уточненный в наше время Б. Расселом тезис Л. Виттгенштейна, гласящий, что нет мостика от одного языка к другому (в нашем случае — от «приговорного» языка эстетики до «воспроизводящего» языка искусства), поскольку каждый из этих языков обладает своими особыми свойствами и управляется своей особой логикой,— напоминая об этом, М. Бланшот[1], между прочим, *провозглашает* Флобера предтечей если не самого тезиса, то, во всяком случае, проблемы, которую тот ставит.

Правда, музыковедение отметило в произведениях Дебюсси особые звуковые качества, но, поскольку им отводилось второстепенное значение сравнительно с фактором гармонии, из этой констатации не делалось никаких выводов, которые склонили бы к пересмотру исследовательских методов. К. Вестфаль был очень близок к истине, когда писал, что музыка Дебюсси «открыла чистый звук, звук с элементарно-акустическим воздействием, независимым от художественного соединения звуков на функциональной основе», и прибавлял, что здесь можно даже говорить об «освобождении звуков от гармонии»[2], но это был глас вопиющего в пустыне, до глубинного смысла которого никто не пытался дойти, да и сам автор, кажется, не придавал ему большого значения. Даже и в новейшее время В. Данкерт, самый проницательный из немецких исследователей творчества Дебюсси,

---

[1] M. Blanchot. Le problème de Wittgenstein. — «Nouvelle Revue Française», 1963, novembre, № 131, p. 866—875.

[2] K. Westphal. Die moderne Musik. Berlin, 1928, S. 49.

счел возможным пренебречь приведенным высказыванием Вестфаля[1].

Судорожно держась за традиционные методы, музыковедение способно было объяснить распад системы функциональной гармонии, то есть негативную сторону музыки Дебюсси, но не действие в ней нового механизма соотнесений и первостепенную, формообразующую роль, какую выполняют в нем звуковые качества. Приписывая им «колористические свойства», то есть, собственно, те же самые черты, что и факторам гармонии, и углубляя еще больше эту метафору обращением к аналогии с живописью импрессионистов, музыковедение, несмотря на свои феноменологические доспехи, шло фактически по проторенным колеям мышления, что должно было рано или поздно завести в тупик. Между тем недооцененные музыковедами «иррациональные» сонорные качества — единственные, которые «выламывались» из концептуализированной системы и, в сущности, были свободны от всяких подражательных или изобразительных функций,— вполне годились, как нас убеждает в этом музыка Дебюсси, не только для разрушения общей структуры музыкального произведения и его символики, но и для построения новых структур по иным принципам.

Формула «импрессионизм» не только не помогала, но и мешала выявлению подлинного творческого лица Дебюсси, поскольку, с одной стороны, она чрезмерно акцентировала внешне формальную сторону его произведений, которую, впрочем, как мы уже говорили, музыковедение не могло правильно представить, пользуясь традиционными методами, с другой же стороны, эта формула появилась с самого начала в музыковедческой литературе — не без влияния сочинений Гамана — как претендующий на наименование стиля (школы или эпохи) понятийный слепок, лишенный всяких серьезных познавательных достоинств.

Если под стилем в искусстве мы понимаем специфический способ создания каких-то организованных художественных единств — способ, обусловленный индивидуальными особенностями художников, а также социально-исторической ситуацией,— то естественно, что сами по себе формальные средства, какими

---

[1] W. Danckert. C. Debussy. Berlin, 1950, S. 158.

пользуется данный художник (это особенно подчеркивает, в частности, Я. Бялостоцкий[1]), мы не можем счесть за удовлетворительный критерий для определения его стиля и должны принимать во внимание также другие детерминанты: индивидуальность художника, его философско-эстетические взгляды, его тематические и жанровые предпочтения, эпоху, среду. Какие из этих детерминант приняло во внимание музыковедение, представляя «импрессионистический стиль»?

На первый взгляд все. Но если присмотреться пристальней, ни одной с достаточной основательностью[2]. Разумеется, предвоенному музыковедению не хватало многого, и в частности источников, касающихся периода формирования эстетики Дебюсси, основных работ по импрессионизму (Дж. Ревалд) и символизму (Г. Мишо). Недостатки же другого рода проистекали из отсутствия соответствующей дистанции по отношению к явлениям, происходившим в культуре на переломе XIX—XX веков. Но если без малого полвека спустя после смерти Дебюсси применяется все та же магическая формула, которая с самого своего появления означала слишком много, чтобы вообще что-либо значить, то зачем же поддерживать в ней жизнь искусственными приемами, как демонстрирует нам это Г. Альбрехт в статье «Импрессионизм», помещенной в энциклопедии «Музыка в истории и современности» [3].

К каким только детерминантам не обращается автор, чтобы спасти эту формулу: к воздействиям романтизма, а также реалистических и натуралистических компонентов музыкального языка и, конечно, к связям музыки с импрессионистской живописью и поэзией (не отличая, впрочем, импрессионизма от символизма), к экзотичности и обработке чужого фольклора... Добросовестность

---

[1] «L'Information d'Histoiire de l'Art», 1962, janvier — février.

[2] Тип стилистических исследований, практикуемый музыковедением, подверг среди прочих острой критике и М. Бристигер на страницах своего исследования «Проблема генезиса музыкальных форм». Для метода подобных исследований, замечает он, «характерно... использование лишь фрагментов произведений, что должно быть достаточным для построения стилистического описания, в то время как данные, которые можно определить исключительно в результате общего охвата формы произведения, могут вообще не приниматься в расчет». (Сб.: Proces historyczny w literaturze i sztuce. Warszawa, 1967, s. 338.)

[3] Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd VI, Kassel, 1957, S. 1046—1090.

не позволяет ему скрывать также антиимпрессионистические элементы, содержащиеся в музыке, а именно: обращение к французскому классицизму XVIII века, укрепление ритмики и мелодических контуров, пристрастие к «карикатурности»... Скажется здесь также и уязвленное национальное чувство: ведь Дебюсси так страстно боролся с вагнеризмом и гегемонией немецкой музыки (целый раздел статьи посвящен этому). Но в конце концов, когда речь заходит о художественных средствах импрессионистической музыки, уже из одного порядка, в каком располагается материал, можно заключить, что автор не скажет нам ничего нового.

Казалось бы, соблюдены все условия для того, чтобы мы поняли, что́ такое импрессионизм в музыке, а между тем возникает гибридное творение, из которого о музыке Дебюсси удастся «выжать» только ту квинтэссенцию, что ее изысканно натуралистический сенсуализм с чертами декадентства находит выход в новом виде «программности», тяготеющей к восточной экзотике и чужому фольклору и, несмотря на это, несущей на себе ярко выраженную национальную, если не националистическую, печать. Для занимающего столько страниц исследования, призванного определить суть спорного понятия, результат воистину ничтожный, и беспристрастный читатель, добравшийся до конца этого обширного трактата, вправе даже будет спросить: существует ли на самом-то деле ставка в игре, начавшейся так давно.

На каком зыбком фундаменте зиждется понятие импрессионизма в музыковедении, видно также из работ С. Лобачевской, много раз обращавшейся к этой теме. Так, она пишет, что «без учета связей музыки с живописью нельзя определить сущность стиля импрессионистической музыки» [1], но у нее же можно было в свое время (в рецензии на книгу О. Вартиша о гармонии «музыкального импрессионизма») прочесть, что «программность в музыке Дебюсси настолько сублимировалась в подлинно музыкальный темперамент этого композитора, что не может считаться здесь стилистическим критерием». Что же тогда принять за критерий? Разумеется, «в первую очередь гармонию» [2]. И это уже мотив, повторяемый Лобачевской во всех ее работах вслед

[1] «Studia Muzykologiczne», 1955, IV, s. 53.
[2] «Kwartalnik Muzyczny», 1930, № 12/13, s. 458.

за Куртом, от которого она воспримет также утверждение, что импрессионизм — это «последняя фаза романтизма», и снова — в полемике с Мерсманом (в рецензии на его книгу о современной музыке) — будет утверждать, что импрессионизм — это вовсе никакая не реакция на натурализм, поскольку (отголосок выпадов Гогена) «сам он был в некотором роде натурализмом и, во всяком случае, берет свое начало от натурализма»[1]. Лишь в 1962 году мнение автора изменится под напором теоретических статей Ю. М. Хоминьского о сонорности[2]. Жаль, что понадобилось столько лет, чтобы высказанная Лобачевской (вслед за Вестфалем, только с преувеличениями юности) мысль, что в импрессионистической музыке (точнее было бы сказать — у Дебюсси) «главная цель и содержание — звук сам в себе», привела к верному выводу о том, что гармония не является решающим критерием; напротив, сонористика (Лобачевская употребляет еще название «колористика») признана, наконец, «первичным элементом», «распоряжающимся другими музыкальными элементами», среди прочего и гармонией[3]. Это не помешало ей в той же статье упорно настаивать и дальше на аналогии с импрессионизмом, «особенно с пуантилизмом», включая, собственно, и ташизм, и снова возвращаться к отброшенному некогда критерию, утверждая, что эффекты этой музыки «всегда стоят на службе некой программы, определенной в названии, без которой намерение композитора и формы его реализации не могут быть полностью поняты»[4]. Заметим, что последнее утверждение повторяет мнение Шёнберга.

Примеры тех или иных непоследовательностей, нарушений логики или просто безосновательных заявлений глашатаев «импрессионизма» Дебюсси можно было бы приводить без конца. Но было бы ошибкой полагать, что эта формула, в которую хотели заключить суть музыки Дебюсси, не встречала никакого сопроти-

---

[1] «Kwartalnik Muzyczny», 1930, № 6/7, s. 248.

[2] J. M. Chomiński. Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku («Muzyka», 1956, № 3); Nauka harmonii a nowa technika dźwiękowa («Muzyka», 1957, № 2); Kolorystyka dźwiękowa Skriabina («Muzyka», 1959, № 2); Główne problemy techniki dźwiękowej Liszta («Muzyka», 1961, № 4); Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia («Muzyka», 1961, № 3).

[3] S. Łobaczewska. Agogika jako element stylu historycznego. — «Muzyka», 1962, № 5, s. 60.

[4] Ibidem, s. 63.

вления и не имела противников. Ее неадекватность ощущали уже многие современники Дебюсси, не говоря о нем самом, многократно ее высмеивавшем. Поль Дюка, например, часто занимавшийся музыкальной критикой, вообще избегал данной формулы. С большой сдержанностью относились к ней дружившие с Дебюсси Р. Годе, Ж. Жан-Обри и Л. Лалуа. Этот последний, музыковед и известный полвека назад критик, между прочим, составил музыке изумительно меткий гороскоп[1], предугадав, в частности, появление и развитие электронной музыки, а положения, высказанные в этой его несправедливо забытой статье, вероятно, были не только известны Дебюсси, с которым автора связывала близкая дружба, но и обсуждались с ним. Лалуа, очень точно сказавший о Дебюсси, что он «логику нот соединил с логикой звуков»[2], представляет для нас весьма интересный случай: хотя он и не отрицал существования в музыке Дебюсси тенденций как импрессионистских, так и символистских, ведущих, по его убеждению, к якобы общему для обоих этих течений «антицеребрализму» и «стремлению к неизведанным областям бытия»[3], одновременно он открывал в отдельных произведениях Дебюсси (начиная с «Моля» и даже раньше) присутствие третьего направления — «классического», и тут, следуя уже голосу собственных пристрастий, приветствовал в композиторе (в 1908 году) предвестника нового стиля: «Искусство Дебюсси, поначалу импрессионистическое, сегодня использует более крупные формы, более четкие идеи, конструкции солиднее и ритмы выразительнее»[4]. Эти надежды вселяли как раз такие произведения, как симфонический триптих «Море» (1905), «Детский уголок» — для фортепиано (1908), «Три песни Шарля Орлеанского» для смешанного хора a capella (1908). Но эта линия в творчестве Дебюсси развивалась примерно за последние пятнадцать лет его творческой деятельности; весьма неровно, не позволяя упрочиться ни одной из отмеченных критикой «nouvelles manières».

---

[1] L. Laloy. Musique de l'avenir. — «Mercure de France», 1908, 1 décembre.
[2] L. Laloy. Sacre du printemps de Stravinsky. — «Comœdia», 1913, juin.
[3] L. Laloy. C. Debussy et le debussysme. — «Revue Musicale SIM», 1910, août — septembre, p. 506—519.
[4] L. Laloy. La nouvelle manière de C. Debussy. — «Grande Revue», 1908, 10 février.

В этом убедился не только Лалуа, но и автор другой книги о Дебюсси, второй из появившихся во Франции при жизни композитора,— Д. Шенневьер. Его попытка разделить творчество Дебюсси на три периода, из которых в первом (включая «Пеллеаса и Мелизанду») должен был преобладать символизм с примесью импрессионизма, во втором — «натурализм», достигший своей вершины в «Иберии» (1908), а в третьем — «искусство идеалистическое» и «абсолютно мелодическое, аттической простоты и ясности», находящее свой «апофеоз» в... «Мученичестве св. Себастьяна» (1911)[1], — эта попытка оказалась скорее выражением личных пожеланий юного автора, чем отражением действительности.

Заметим здесь попутно, что термин «натурализм» начал входить в употребление как раз с 1912 года, когда музыкальные критики открыли в Эрнесте Фанелли «предтечу» Дебюсси и импрессионизма. «Симфонические картины» (1883) этого недооцененного композитора, возобновляющие «натуризм» Берлиоза, — на них обратил внимание М. Равель в «Ревю мюзикаль» по случаю их первого исполнения под управлением Г. Пьерне в «Концерте Колонна» 17 марта 1912 года — стали на какое-то время для критиков открытием, однако вскоре снова были забыты. Что же касается понятия «классичности», пропагандируемого Лалуа, вероятнее всего, не без влияния Бузони[2], оно долго будет сопутствовать произведениям Дебюсси так называемого последнего периода его творчества, хотя истинные представители этого течения в музыке (Сати, «группа шести», Прокофьев, Стравинский, Хиндемит) не усмотрят в Дебюсси своего предшественника.

Не было недостатка в заявлениях, что от «импрессионистической» формулы нужно вообще отказаться (Сетачьоли, Перракио, Шенневьер, Кёклен, Капри), но их аргументация была слишком неубедительной. Чаще всего искали компромиссных решений. Так, Л. Фабиан полагал, что «Море» закрывает эпоху импрессионизма и открывает дорогу экспрессионизму. Периодом «упрощенного мелодического стиля», параллельного экспрессионизму, он считал 1904—1913 годы. Наконец, в «неоклассицистский период»

---

[1] D. Chennevière. C. Debussy. Paris, 1913, p. 28.
[2] F. Busoni. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Triest, 1907.

(1913—1917) он включал среди прочего «Мученичество св. Себастьяна» и «Игры» (1911—1912)[1]. Андреас Лисс в своих первых работах еще придерживался позиции Курта, и, хотя у него уже были трудности с объяснением некоторых черт музыкального языка Дебюсси[2], он пытался в обширной монографии, посвященной создателю «Послеполуденного отдыха фавна», показать, вслед за Лалуа, что музыка Дебюсси, «символистская по духу и импрессионистическая по технике», явно стремится к «абсолютной», «чистой» музыке и кладет начало «неоклассицистской» эпохе[3]. Наиболее многосторонне, хотя и не самым глубоким образом, присмотрелся к творчеству и эстетике Дебюсси В. Данкерт в своей монографии, пожалуй, самой лучшей, какая была написана до сих пор в Германии, но в отношении музыкального языка он остается на старых позициях, и ему не хватает отваги открыто встать на сторону тех, кто считает Дебюсси символистом.

Однако где же все-таки искать этих отважных? Что одним из них мог быть основоположник абстрактной живописи Василий Кандинский, вероятно, мало кому пришло бы в голову, если бы не его известная книга «О духовном в искусстве», изданная в 1912 году, где говорится, в частности: «Наиболее современные музыканты, такие, как Дебюсси, нередко черпают впечатления в природе и претворяют их в духовные образы, имеющие чисто музыкальную форму. По этой причине Дебюсси сравнивали с художниками-импрессионистами... Но было бы преувеличением утверждать, что достаточно этой параллели, чтобы отдать себе отчет в важности и значительности произведений такого композитора, как Дебюсси. Несмотря на свое отдаленное сходство с импрессионистами, он настолько сильно обращен внутрь себя, что в его произведениях находишь измученную душу нашего времени, трепещущую от чувств и нервных потрясений. Впрочем, Дебюсси даже в своих импрессионистических картинах никогда не придерживался ноты, слышимой ухом, что является характерной чертой программной музыки. Он мерит больше, чем нотами,

---

[1] L. Fabian. C. Debussy und sein Werk mit besonderer Rücksicht auf den musikalischen Impressionismus. München, 1923.

[2] A. Liess. L'harmonie dans les œuvres de C. Debussy. — «La Revue Musicale», 1931, janvier, p. 45—46.

[3] A. Liess. C. Debussy. Leipzig — Strassburg, 1935, s. 339, 316.

чтобы вполне использовать внутреннюю ценность своего впечатления». В то время, когда это было сказано, пожалуй, нельзя было принести дань большего уважения музыке Дебюсси.

Среди критиков англичане первыми заметили связи Дебюсси не с импрессионизмом, а с символизмом. Некогда известный Артур Саймонс уже в 1908 году, не колеблясь, утверждал, что «Дебюсси — это Малларме в музыке»[1]. Кларк более подробно прокомментировал это сравнение: «Дебюсси пользуется аккордами, как Малларме словами. Они — точно зеркала, фокусирующие со ста различных сторон свет на определенном значении произведения, оставаясь лишь символами значения. Эти необычные гармонии не являются ни целью, ни отправным пунктом намерений автора. Это нить, на которую воображение нанизывает свои фантастические грезы»[2].

Как раз в этом и видел Дебюсси превосходство музыки над другими искусствами, считая, что она по природе своей многозначна и, как он говорил, «не подлежит в отличие от цвета или слова точным определениям»[3]. Композитор управляет армией звуков не как командир, имеющий тщательно разработанные тактические планы. Его занимает стратегия. Он доверяет своей интуиции и не колеблется там, где нужно передать инициативу самим звукам, соединить сознательные действия с действием случайных сил или по крайней мере производить такое впечатление. Если он задерживает внимание слушателя на деталях, то только затем, чтобы умножать в его восприятии точки зрения. Он накапливает звуки, создавая из них более или менее компактные группы, или же позволяет им в поединке сеять замешательство в содружествах, издавна пользующихся доброй славой, и всякий раз по-новому освещает минутные или долговременные союзы звуков, без конца меняя их экспрессивные достоинства, никогда не давая им упрочиться и отождествиться. Вводя непостоянные меры времени, он усиливает в слушателях ощущение присутствия времени в музыкальном произведении, стирает или подчеркивает ритмические импульсы, разделяет или сливает звучания.

---

[1] A. Symons. C. Debussy. — «Saturday Review», 1908, 8 February.

[2] M. T. E. Clark. A Modern French Composer C. Debussy. Newcastle on Tyne, 1908.

[3] R. Peter. C. Debussy. Paris, 1944, p. 119.

В его музыке ничего нельзя предвидеть заранее. Она развивается спонтанно. Не признает она ни длинных вступлений, ни финалов, в каких давала выход своей энергии романтическая риторика. Она не начинается и не кончается. Она рождается из тишины и сразу входит in medias, после чего прерывает свой бег в нашем восприятии, чтобы развить дальше свой мотив в наших грезах. У нее нет закрытой формы, и ее не искушают статичные картины, разве что она пожелает доказать, что сумеет и это. К чему ей быть «окном в мир» (какова, по Альберти, картина живописца) и создавать иллюзию трехмерности, коль скоро она сама трехмерна? Дебюсси не надеется, как надеялись импрессионисты, увидеть правду и показать ее. Он хорошо знает, что может только пережить ее и что самое большое, что ему доступно, — внушить свое переживание. Благодаря постоянному движению больших или меньших звуковых долей в этой музыке непрерывно что-то происходит, живет и замирает, а ее форма неустанно обновляется, меняются значения, ничего до конца не обозначая. Кажется, что здесь воплощена лишь бергсоновская «подвижная протяженность реальности», но в действительности это нечто большее — собор, полный символов, движущийся во времени.

Дебюсси
и символизм

Климат эпохи

Последние пятнадцать лет XIX века и первые годы XX — период, когда Дебюсси жил наиболее интенсивно, принимая непосредственное участие в идейно-художественном движении того времени. Эти годы имели переломное значение для судеб европейской культуры и искусства. Именно в то время начался один из самых больших кризисов в области культуры. Он был вызван тем громадным скачком науки и техники вперед, поспеть за которым развитие общественного сознания было не в состоянии. Образовалась слишком большая дистанция между тем, что могли предложить наука и техника, и тем, что могло принять, вобрать и освоить человечество с его традиционными понятиями, представлениями, привычками и институтами.

Мы уже вспоминали, размышляя о генезисе символа в искусстве, что кризис этот, охвативший как саму науку, так и ее сложившиеся к этому времени методологические основы, вызвал мощную волну иррационалистических течений.

Однако ошибался бы тот, кто полагал бы, что эти тенденции с самого начала получили преобладание в искусстве. Нужно помнить, что имена Дарвина, Пастера, Эдисона, Гельмгольца пользовались в то время огромным авторитетом. И хотя много лет прошло с тех пор, когда Флобер признал, что литература должна стремиться к более научной базе, Золя еще в 1893 году будет продолжать повествование о Ругон-Маккарах, родившееся из увлечения методологией естественных наук. Насколько еще велик был престиж науки, доказывает хотя бы то, что свой «дивизионизм» в живописи Сёра подкреплял научными теориями. И критика не могла не воспринимать это сочувственно; недаром один из ее молодых знаменитостей, Феликс Фенеон, провозглашал в 1886 году (в статье по случаю восьмой — и последней — выставки импрессионистов), что «натуралистический» импрессионизм (Моне, Ренуара и других художников) превзойден и сменен «научным» импрессионизмом Сёра [1]. В свою очередь Фенеон заслужил признание Сёра и поэта-символиста Мореаса, когда оба на-

[1] F. Fénéon. Les impressionistes en 1886. — «La Vogue», 1886.

звали его первым «научным» критиком их произведений. Рядом с «научной» эстетикой (1886) Ш. Анри возникала «научная» критика (1888) Э. Эннекена, а Р. Гиль в своем «Трактате о слове» (1889) пытался заложить основы «научной» поэзии.

Рационалистическая и националистическая мещанская Франция во имя защиты от инвазии германского духа бурно выступала против Вагнера. Художник Г. Буланже, узнав в 1886 году о намерении Опера Комик поставить «Лоэнгрина», заявил, что явится на премьеру с «двумястами молодых студентов и натурщиц Школы изящных искусств, одетых в тоги и снабженных свистками»[1]. И угроза подействовала: дирекция театра отложила представление «Лоэнгрина». Предпринятая в следующем году В. д'Энди инициатива поставить «Лоэнгрина» в театре «Эден» под управлением Ламуре потерпела фиаско: после первого исполнения 3 мая 1887 года следующее потребовалось отменить из-за беспорядков, вызванных ультранационалистами.

Тем не менее новые направления постепенно прокладывали себе дорогу к сознанию публики через различные журналы, книги, большие или малые артистические группировки. На арену художественной жизни выступили эстетизм, декадентство, символизм. В 1884 году вышел в свет известный роман Ж. Гюисманса «Наоборот» («Arebours»). Неврастенический герой его, дез Эссент, живет в вымышленном мире, созданном им, согласно исповедуемым взглядам, по которым действительность следует заменить мечтами, а природу — искусственностью. Книгу провозгласили декадентской, а о том, какое сильное впечатление она должна была производить на современников не только своим содержанием, но и формой, свидетельствует хотя бы реакция Оскара Уайльда, когда он в первый раз встретился с нею. Вот что он гворит в своем «Портрете Дориана Грея»: «Книга была написана своеобразным чеканным слогом, живым, ярким и в то же время туманным, изобиловавшим всякими арго и архаизмами, техническими терминами и изысканными парафразами. В таком стиле писали тончайшие художники французской школы символистов. Встречались здесь метафоры, причудливые, как орхидеи, и столь же нежных

---

[1] T. de Wyzewa. Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France. — «La Revue Wagnérienne», Paris, 1934, p. 75.

красок. Чувственная жизнь человека описывалась в терминах мистической философии. Порой трудно было решить, что читаешь: описание религиозных экстазов какого-нибудь средневекового святого или бесстыдные признания современного грешника. Это была отравляющая книга. Казалось, тяжелый запах курений поднимался с ее страниц и дурманил мозг» [1].

Наперекор намерениям критиков эпитет «декадентская», вместо того чтобы повредить книге, принес ей большую известность и стал девизом многих художников. Два года спустя в первом номере вновь созданного журнала «Декадент» можно было прочесть такое разъяснение: «Не принимать существования декаданса, к которому мы пришли, было бы абсолютным нонсенсом. Религия, мораль, справедливость — все находится в состоянии декаданса... Изысканность аппетитов, впечатлений, вкусов, ощущений, роскоши и удовольствий, неврозы, истерия, гипнотизм, наркомания, научное шарлатанство, крайняя шопенгауэровщина — вот симптомы общественной эволюции... Новые идеи, бесконечно разнородные и мимолетные, отвечают новым потребностям. Именно это объясняет необходимость создания необычной лексики для выражения сложности чувств и физиологических ощущений» [2].

Импрессионизм, много лет притесняемый, выбрасываемый из салонов и высмеиваемый, понемногу проникал в сознание представителей искусства и интеллектуалов, пока наконец не начал пробивать первые бреши в их мышлении и привычках. Появляется ряд превосходных эссе об импрессионизме, синтетически сжато показывающих существеннейшие черты эстетики этого революционного течения; одним из самых лучших мы обязаны поэту Жюлю Лафоргу [3]. Не следует, однако, забывать, что урок, который преподал живописи импрессионизм, все еще принимался с сопротивлением, чему, впрочем, способствовало и влияние новых направлений: полностью используя технические достижения импрессионистов, они выступали против минималистских целей, которые ставили перед собой Моне, Ренуар, Сислей и другие. Атаки на импрессионизм шли с разных сторон — не только из кон-

---

[1] О. Уайльд Избранные произведения в двух томах, т. I. М., Гослитиздат, 1960, с. 146.
[2] «Le Décadent», 1886, 10 avril.
[3] J. Laforgue. Mélanges posthumes. Paris, 1903, p. 133—137.

серватидных кругов, но и из авангардистских (Гоген, Сёра), что порою дезориентировало как общественное мнение, так и некоторых критиков, «неустойчивых академистов», не имеющих собственного мнения о современных тенденциях, таких, например, как К. Моклер, которого Гоген уже в 1896 году в упомянутом выше письме к А. Валлетту требовал исключить из круга сотрудников «Меркюр де Франс». Еще в 1905 году Берн-Джонс метал молнии в импрессионизм [1].

Однако же все искусство, а постепенно и вся культура оказались во власти бунтарских идей импрессионизма, его аналитичности и пытливости.

Все, что казалось прочным и установившимся, начало колебаться и рушиться. Когда в 1886 году, после выхода в свет очередного тома романа-эпопеи «Ругон-Маккары» под названием «Труд», Моне, Ренуар и Писсарро порвали давние дружеские отношения с Золя, все поняли, что дело здесь не в протесте против натурализма, а в демонстрации солидарности с Сезанном, болезненно задетым «карикатурой», которую сделал на него Золя, друг со школьной скамьи, выведя его под именем героя своей книги Клода Лантье и придав ему — по крайней мере, если говорить о взглядах — также некоторые черты Моне. Но уже в следующем году писатели, сгруппировавшиеся под знаменем натурализма (ныне малоизвестные — П. Боннетен, Ж. Росни, Л. Декав, П. Маргеритт и Г. Гиш), выступают с «Манифестом пяти», явно нацеленным против эстетики Золя. Глубину упадка этой «школы» увеличил Мопассан, отступая с ее позиций в таких рассказах, как «Орля», «Кто знает» и др., и даже явно не скупясь на критические высказывания о ее эстетике в предисловии к «Пьеру и Жану» (1888).

Несмотря на то, что Золя остался Золя, не ошибался Ф. Брюнетьер, когда провозглашал в 1887 году «банкротство натурализма». Гюисманс, одним из первых оставивший ряды этого направления, будет еще в романе «Там внизу» («Lá-bas», 1891) поносить натурализм за то, что он «ввел материализм в литературу». «Что за убогая и узкая система,— выкрикивал герой этого рома-

---

[1] P. Burne-Jones. The Experiment of Impressionism. — «Nineteenth Century and After», 1905, March.

на Дюрталь.— Замыкаться в механизмах тела, отбрасывать сверхчувственное, отказываться от мечты, не понимать даже, что интерес к искусству начинается там, где чувства перестают нам служить... Нет, решительно вся натуралистическая школа, та, которая еще функционирует, отражает самые низменные инстинкты ужасного времени». Натурализм отступал на второй план. Похоронный звон по нему звучит уже в эссе ревностного католика Леона Блуа[1]. На авансцену выдвигаются новеллы и поэзия Э. По в прекрасных переводах Бодлера и Малларме; запоздавшая слава освещает последние годы жизни О. Вилье де Лиль-Адана и Ж. Барбе д'Оревильи. Родившаяся во Франции романтическая доктрина «искусство для искусства» находит в Англии союзника в «эстетизме», проповедуемом осевшим там американским художником Дж. Уистлером, в высказываниях поэта Суинберна, в эстетике У. Патера и отчасти в творчестве прерафаэлитов. Ее воплощением был Оскар Уайльд. Во Франции же переводили Теннисона, Китса, Суинберна, Р. Браунинга, затем Мередита и скандинавов — Ибсена, Бьёрнсона, затем Стриндберга, Гамсуна. Вызывала восхищение поэзия Верхарна, Роденбаха, а позднее особым успехом пользовался Метерлинк, открытый в 1890 году О. Мирбо. Оживленно спорили о Гегеле, Шопенгауэре, Ницше, Карлейле. В 1891 г. Метерлинк в ответ на вопрос о его литературных пристрастиях[2] назвал в следующем порядке имена: Вилье де Лиль-Адана, Малларме, Верлена, Барреса, А. де Ренье, Вьеле-Гриффена, Ж. Мореаса и затем добавил, что у него есть еще и другие пристрастия: английские поэты — Суинберн, Уильямс Моррис, Россетти; во Франции — Пюви де Шаванн, Бодлер, Лафорг, «Тетради Андре Вальтера» Жида; наконец, Эдгар По (в переводах Бодлера и Малларме). Включая Пюви де Шаванна, художника, дополняющего этот литературный круг, ответ Метерлинка дает перечень имен, который можно признать типичным для тогдашних вкусов постоянного читателя литературных журналов, а значит, и для элитарной публики.

Повсеместное признание завоевала в то время также русская литература. «Преступление и наказание» и «Анна Каренина»,

[1] L. Bloy. Les funerailles du naturalisme. Paris, 1861.
[2] «L'Écho de Paris», 1891, 15 juin.

переведенные на французский язык в 1886 году, стали «бестселлерами». М. де Вогюэ, немало способствовавший их успеху своей работой «Русский роман» (1886), следующим образом превозносил достоинства русских писателей: «Отличительная черта этих реалистов — знание подоплеки жизни. Их поглощает изучение действительности, но они не меньше думают над тем, чтó стоит за нею. Их персонажей волнует тайна мира, они вслушиваются в шепот абстрактных идей».

В 1886 году вышел известный *манифест символистов*, написанный Жаном Мореасом; возрождение литературы ставилось здесь в зависимость от применения таких средств, как «преувеличение, необычность метафор, новый словарь, где гармония рождается из красок и линий». «Шарля Бодлера нужно считать,— пишет там же Мореас,— истинным предшественником нынешнего движения. С. Малларме наделил это движение чувством таинственного и невыразимого. П. Верлен нарушил достоинство сурового стихового ряда, который уже до этого деликатные пальцы Т. де Банвиля сделали более гибким» [1].

Три великих поэта — Бодлер, Верлен и Малларме, а также четвертый, не названный в этом манифесте,— Рембо, освободивший поэзию от тирании традиционной версификации и создавший верлибр, изобретатель цветных гласных и открыватель поэтического слова, которому «не сегодня-завтра будут доступны все знания», но сам открытый лишь тогда, когда Верлен опубликовал его стихи,— вот кто были мэтрами нового поэтического поколения. Валери так определял их роль: «В то время как Верлен и Рембо продолжали линию Бодлера в способе передачи чувств и впечатлений, Малларме был его продолжением в совершенстве и поэтической чистоте» [2]. В их эстетике заключена вся художественная идеология течения, окрещенного именем «символизм».

Известный сонет Бодлера «Соответствия» из книги «Цветы зла» становится евангелием новой поэтики. Язык Бодлера обращается как к нашему интеллекту, так и к впечатлительности наших чувств. Не представляя нам чувствований и предметов впрямую, создавая представление о них лишь из существующих ана-

---

[1] J. Moréas. Le symbolisme. — «Le Figaro Littéraire», 1886, 18 septembre.
[2] P. Valéry. Variété II, Paris, 1929, p. 155.

логий между словами, звуками и настроениями, он выбирает наиболее суггестивные *соответствия* и из них создает гармоничную поэтическую субстанцию, которая воздействует на наше воображение не только своим содержанием, но и звукописью.

Верлен, открывший тайные связи между ощущениями, духовностью человека и речью, с удивительной легкостью перелагает все шорохи природы на поэтический язык, отличающийся необычайной музыкальностью. Достаточно сослаться на его известную «Осеннюю песнь», колышущуюся монотонию которой создает утонченная игра чистых и носовых гласных, и на другие стихотворения из его «Галантных празднеств», «Забытых ариетт» или «Акварелей», послуживших текстами для многих композиторов, и прежде всего для Дебюсси.

«Чистая музыкальная поэзия», оперирующая аллюзиями и символами, была, как мы уже говорили, предметом долгих поисков также и Малларме, который дал первый ее образец в раннем своем стихотворении «Появление» (1863), использованном молодым Дебюсси в песне под тем же названием (1894). А в одном из писем 1864 года (А. Казалису), уже в связи с другим произведением, Малларме снова говорит: «Наконец я начал мою «Продиаду». Со страхом, потому что придумываю новый язык, который должен неуклонно проистекать из новой поэтики; ее можно выразить в двух словах: писать *не предмет, а впечатление*, вызываемое им» [1].

Насколько же далеки мы здесь от натурализма и как, казалось бы, близки к тем временам, когда не художник, а философ провозгласит: «Слово с острыми контурами, слово жесткое... деформирует впечатление нашего индивидуального сознания и во всяком случае стирает его тонкость и воздушность» [2]. Нетрудно также заметить нити, связывающие эту раннюю поэтику Малларме с эстетикой импрессионистов, в которую, как мы помним, молодого Пруста посвящала живопись Эльстира-Моне. Усилия Эльстира, пишет Пруст, и сводились как раз к тому, чтобы «представлять предметы не такими, какими он их знал, а на основании оптических обманчивых представлений, из которых скла-

---

[1] H. Mondor. Vie de Mallarmé. p. 144—145.

[2] H. Bergson. Essai sur les données immédiates de conscience. Paris, 1958, p. 98.

дывается первоначальное наше видение»; «Бог-отец, создавая предметы, давал им названия, Эльстир же воссоздавал их, отнимая у них эти названия или давая другие. Названия предметов всегда соответствуют рассудочным представлениям, которые ничего общего не имеют с нашими истинными впечатлениями...»[1].

Не иначе поступал Малларме в «Послеполуденном отдыхе фавна» (1886), где, несмотря на столь уже, казалось бы, отработанный размер, как александрийский стих, все картины, которые вызывает перед нами его погруженный в мечтания фавн в «знойный час бессилья», кажется, «исчезают в пространстве», мимолетные, словно воспоминания, явившиеся на краю сознания.

Идеи импрессионистов и символистов проявлялись повсеместно: в литературе, музыке, философии, живописи. Гоген, для которого роль искусства основывалась на передаче мыслей чисто пластическими средствами, советовал художникам прибегать «скорее к суггестии, чем к описанию, как это, впрочем, делает музыка». Понятие «сходства» было заменено — не без влияния развивающейся фотографии, бравшей эту задачу на себя, — понятием субъективного «соответствия». «Почему бы нам,— говорит Гоген, — не создавать разные гармонии (цветовые. — *С. Я.*), отвечающие разным состояниям нашей души»[2]. Ван Гог также занимался поисками символических значений отдельных цветов, чтобы выражать с их помощью свои чувства. А в известной когда-то статье «Символизм в живописи» А. Орье выдвигал тезисы, которые станут, собственно, программой «набистов»: «Живопись должна обладать идеями, быть символической, синтетической, субъективной и декоративной»[3]. Это был уже заметный шаг вперед от того, чем довольствовались импрессионисты и дивизионисты.

Как импрессионизм, так и символизм оказали одинаково сильное воздействие на философское мышление Бергсона. Импрессионисты стремились запечатлеть явления на лету, в разное время дня, во всей изменчивой сложности. Их устремления неожиданно нашли оправдание в философии Бергсона, с ее новым определением природы действительности, критикой интеллекта,

---

[1] М. Пруст. Под сенью девушек в цвету, с. 414, 410—411.
[2] B. Dorival. Les étapes de la peinture française, t. I, Paris, 1948, p. 70, 76.
[3] «Mercure de France», 1891, mars.

с ее интуитивизмом, и прежде всего — с ее тезисом о непрестанном изменении психической жизни. Его опубликованная в 1889 году работа «Непосредственные данные сознания» была как раз первым выражением этой позиции и одновременно первой острой атакой на царящий в психологии ассоциативный атомизм. Когда Бергсон провозглашал, что «нет душевного состояния, даже самого простейшего, которое непрерывно не изменялось бы», или что «нет двух идентичных мгновений в одном и том же сознательном существе», он, собственно, выражал взгляды, в известной степени составляющие основу практики импрессионистов.

Но вечная изменчивость свойственна не только нашей жизни; по Бергсону, все «предметы не существуют, а становятся», вся действительность — это непрестанное становление, «непрерывное извержение новостей». Оттого интеллект наш, которому свойственно упрощение и схематизация, не способен, по мнению Бергсона, уловить действительность, а значит, и *познать* ее — его подход слишком ее деформирует. Названия и слова, которыми пользуется интеллект,— лишь застывшие матрицы, накладываемые на то, что изменчиво и находится в постоянном движении.

Распространяя, таким образом, тезис о неустанной изменчивости психической жизни на всю действительность, Бергсон вторгался в область метафизики и был первым, кто перед лицом еще не похороненного «сциентизма» с такой смелостью начал ставить метафизические проблемы. С 1860 года, когда Амьель, сокрушаясь по поводу ограниченности французской мысли, записывал в своем дневнике: «чего не хватает французам, так это... внедрения в тайну бытия»[1], не прошло и тридцати лет, как во Франции появился обновитель метафизики. Ученик влиятельнейшего мэтра философии Эмиля Бутру намного опередил учителя, единственной неосмотрительностью которого было то, что он в своей критике научного объективизма оставил открытой лазейку для всяких иррационалистов по призванию и случаю.

«Ощущение метафизического беспокойства» стало повсеместным среди элиты, едва ли не возвышая значительность писательства. «Я стебелек травы в стремительном потоке, который несет обломки скал, деревья, животных, крыши... Я атом в бесконеч-

---

[1] H. F. Amiel. Fragments d'un journal intime, t. I. Genève, 1911, p. 166.

ности, вздох в разгулявшемся урагане, я точно дуновение среди чудовищно жестоких сил механизма вселенной. Я ничто». Так писал в опубликованных посмертно «Мыслях и парадоксах» умерший на двадцать седьмом году жизни Жюль Лафорг[1], поэт, стихи которого постепенно завоевывали читателя, отвечая потребностям времени своей горькой иронией, нотами скрытого пессимизма и философскими рефлексиями. И в далекой Вене, словно эхо, отзывался голос Гофмансталя: «Вокруг нас нет ничего, кроме чего-то ненадежного, многозначного, бесформенного, а далее простираются невообразимые бездны бытия»[2].

Кончилось господство «сциентизма». Откровенный атеизм выходил из моды. Наступали времена религиозных «обращений» — католическая церковь со снисходительностью принимала «блудных сынов» (Бурже, Леметр, Гюисманс, Жамм, Морис, Клодель и др.). Об этих обращениях весьма скептически отзывался, однако, Жак Ривьер в августе 1905 года в письме к Алену-Фурнье. О Гюисмансе он, например, писал: «Конечно, это искусство и только искусство вернуло его. Он вернулся к средневековому христианскому искусству, а не к христианской вере»[3]. Но одновременно все больше приверженцев находилось у эзотеризма, оккультизма, спиритизма, демонологии.

Примером крайнего разочарования в позитивистском мировоззрении и свидетельством духовного кризиса, затронувшего интеллектуальную элиту Франции, может служить не лишенное драматических нот высказывание А. Орье: «Девятнадцатый век, который в течение восьмидесяти лет провозглашал в своем детском энтузиазме всемогущество наблюдения и научной дедукции и утверждал, что от его линз и скальпелей не укроется ни одна тайна, начал наконец замечать бесплодность своих усилий и нелепость своего чванства. Человек еще блуждает среди тех же самых загадок, перед лицом той же самой пугающей неизвестности, ставшей еще более непонятной и ужасающей от того, что отвыкли с нею считаться. Сегодня многие ученые в разочаровании останавливаются, поняв наконец, что эрудиция опыта, которой они так гордились, в тысячу раз менее надежна, чем самая

[1] J. Laforgue. Mélanges posthumes, p. 181.
[2] H. von Hofmannsthal. Prosa, Bd. 1, S. 301 (Englischer Stil).
[3] J. Rivière. Correspondance avec Alain-Fournier, t. 1, Paris, 1926, p. 72.

причудливая теогония, безумнейшая метафизическая фантазия или недостовернейший сон поэта. И они, пожалуй, теперь замечают, что высокое знание, которое они в своей гордыне называли позитивным,— это, быть может, лишь знание отношений, видимостей, «теней», как сказал бы Платон, и что им нечего принести к подножию старых Олимпов, откуда они прогнали богов и посрывали звезды»[1]. Нельзя было более красноречиво продемонстрировать беспокойство, охватившее умы.

Повсюду бурно процветали иррационалистические течения. «Мы свидетели контрнаступления мистицизма на науку»,— утверждал в 1893 году М. Бертело. В течение десяти лет Франция, а точнее, цвет ее культуры, ее элита, настолько изменит свой облик, что воспринимаемый иронически еще в 1883 году тезис Бурже о банкротстве науки в 1895 уже совсем не покажется парадоксальным, если тот же Брюнетьер, видный представитель университетской гуманистики, который ex officio хоронил натурализм, открыто признает на страницах «Ревю де Де Монд», что «наука утратила свой престиж», и провозгласит «возрождение идеализма».

Всякое настоящее искусство остается в какой-то, пусть для рядового потребителя и трудно уловимой, связи с опытом человечества. Право искусства — посредничать между низшей и высшей степенями «посвященности», научной или религиозной, в зависимости от уровня цивилизации, на котором находится данное общество. Разве не говорил молодой Валери в письме к Малларме от 18 апреля 1891 года, «что поэзия — это тонкое и прекрасное объяснение мира... это симфония, объединяющая мир, который нас окружает, с миром, который нас посещает»?[2] Символисты, набисты и другие группировки этого периода, охваченные стремлением уловить невыразимое, передать всю эту атмосферу, предвещающую приближение времени больших перемен, беспокоивших их своей неизвестностью, верно почувствовали свою задачу, и можно ли предъявлять к ним претензии из-за того, что их творческие силы не всегда были способны охватить всю сложную проблематику, которую несло с собою новое время?

---

[1] A. Aurier. Œuvres posthumes. Paris, 1893, p. 29 (Les peintres symbolistes).

[2] P. Valéry. Lettres à quelques-uns, p. 46—47.

Одним из самых проницательных умов той эпохи был Шарль Анри; Лало относит его к «современным пифагорейцам». В посвященном его памяти номере «Кайе де л'Этуаль» (январь — февраль 1930 года) теплую статью написал о нем П. Валери. Отличавшийся широкими интересами, Анри был дружен, в частности, с Ж. Лафоргом, Г. Каном, а также с Сёра и Синьяком, дивизионистские концепции которых рождались под сильным влиянием его теории. В июне 1891 года на страницах «Эко де Пари» он дал глубокую характеристику процессов, происходивших в структуре цивилизации: «Я не верю в будущее натурализма или какой-либо реалистической школы. Напротив, я верю в более или менее неотвратимый приход поистине идеалистического и даже мистического искусства, опирающегося на новую технику. Я верю в это потому, что мы являемся свидетелями все большего развития и распространения научных методов и достижений промышленности. Экономическая будущность всех народов неразрывно связана с этим, и общественные проблемы вынуждают нас идти в этом направлении... Я верю в будущее искусства, которое низвергнет всякий привычный логический или исторический метод, и произойдет это оттого, что разум, исчерпавшийся в чисто рациональных усилиях, будет ощущать потребность обновления в совершенно иных областях мысли».

Революция идей 1885—1895 годов в целом не нашла, однако, надлежащего соответствия в революции форм. Не созрев для охвата всего богатства нового содержания, формы эти под напором иррациональных течений переродились в разного рода маньеризмы, которые вскоре, уже к 1900 году, и расцвели. Художники, вовлеченные в движение, чувствовали себя уверенными до той поры, пока среди них были их духовные вожди (Малларме, Гоген), но когда их не стало, группы, внешне сплоченные, рассеялись, словно стадо заблудших овец. Гоген лишь тогда, когда оторвался от Европы, вновь обрел свою врожденную остроту видения и лишь на Таити во всю ширь расправил крылья своего творчества, сломанные, к сожалению, преждевременной смертью. Он тщетно бил тревогу в 1902 году, пытаясь воодушевить молодых на продолжение борьбы за новое искусство: «...Необходимо... отдаться борьбе душой и телом, бороться против всех школ, всех без различия... Делать все то, что было запрещено, и перестраивать

более или менее успешно, без страха перед преувеличениями, напротив — именно с преувеличением. Учиться заново, потом, выучившись, опять учиться. Преодолевать всякую робость, к каким бы смешным последствиям это ни приводило. Перед своим мольбертом художник — не раб ни прошлого, ни настоящего, ни природы, ни своего соседа»[1]. Призыв Гогена подхватит лишь следующее поколение.

Вагнеризм и французская музыка на склоне XIX века

В эпоху символизма музыка была возведена поэтами и художниками в ранг искусства, занимающего ведущее место в организации воображения человека. Все они хотели творить на ее манер, по ее образу и подобию, поскольку, согласно их убеждению, лишь она была способна в совершенстве внушать и передавать людям невыразимое. Не провозглашал ли Шопенгауэр в середине века в своей книге «Парерги и паралипомены» (1851), что только музыка, самая достойная из всех искусств, непосредственно выражает Волю, или сущность Вселенной, и что только музыка непосредственно выражает эмоциональную жизнь души? Впрочем, даже такой «позитивистский» ум, как И. Тэн, признавал за музыкой («Философия искусства», 1869) больше, чем за любым другим видом искусства, способность «выражать мимолетные мысли, бесформенные сны, беспредметные и безбрежные желания, болезненную и прекрасную сумятицу взволнованного сердца, стремящегося ко всему и не привязывающегося ни к чему». И какое же другое искусство, если не музыка, могло выразить бергсонианское «становление действительности»!

Музыка была полностью реабилитирована в глазах французской элиты, еще недавно принимавшей за чистую монету заявления вроде того, которое принадлежит Бертело, так истолковавшему высокий процент сумасшедших среди музыкантов: «Что же вы хотите, это люди, которые чувствуют, а не мыслят», или такое высказывание одного художника, объяснявшего якобы чрезмерную опеку государства над музыкой тем, что «ведь все крупные еврейские банкиры — меломаны». Мы наверняка не

---

[1] Мастера искусства об искусстве, т. V, кн. 1, с. 174.

знали бы об этих популярных в свое время изреченьицах, если бы их добросовестно не записали в своем неоценимом «Дневнике» братья Гонкуры (сами, впрочем, сокрушенно признавшиеся, что больше всего ценят военную музыку) [1].

Возвышение музыки надо всем остальным было, таким образом, как бы реакцией символистов на глухоту предыдущего поколения, в котором Делакруа, Готье или Бодлер принадлежали к достойным исключениям. Ни в одну эпоху музыка не насчитывала стольких почитателей среди литераторов и художников, как в эпоху символизма. Это был даже не культ, а настоящая религия музыки. Все наперебой старались показать, что они не глухи к ней, и значительное большинство впадало в восхищение Вагнером.

Культ Вагнера с энтузиазмом распространяли Э. Шюре, К. Мендес, Х. С. Шамберлен, Т. де Визева и другие. Мендес пытался отыскать компромиссную формулу, которая не дразнила бы националистов и удовлетворяла «вагнеристов»: «Музыкальная драма во Франции должна быть произведением, в котором французское вдохновение, истинно французское, развило свой полет по правилам, заимствованным из вагнеровской системы» [2]. Теодор де Визева, столп «Ревю вагнерьен», в свою очередь доказывал в своей книге литературных портретов и этюдов «Наши мэтры» (1885): поскольку задача поэта или прозаика — скорее внушать, чем описывать, то литература становится, собственно, музыкой, ибо музыка-то и обладает наиболее развитой силой внушения и может значительно лучше, чем слово, воспроизводить таинство жизни. Типичным «музыкантом слов» и представителем «вагнеровского искусства» во Франции Визева считал Вилье де Лиль-Адана, в отряде же мастеров «вагнеровской живописи» он числил произведения Пюви де Шаванна и Одилона Редона, а также Моне, Дега и Сезанна.

Поэтов привлекал в «синтетическом искусстве Вагнера союз со звуком, символика музыкальных мотивов, главное же — мистицизм, к которому их воображение было особенно чутко. «Его концепция искусства, его философия составляла как бы основу «символизма», — писал много лет спустя в своих воспоминаниях

---

[1] Journal des Goncourts. Paris 1888—1896, 9t. T. III, p. 110; t. VI, p. 70; t. II, p. 12.
[2] «La Revue Wagnérienne». 1885, 8 juin.

редактор «Ревю вагнерьен» Э. Дюжарден[1]. Таким образом, воодушевляясь Вагнером, прежде всего имели в виду его эстетику, а не ее музыкальные воплощения, которые если даже и знали, то только по фрагментам, исполняемым в концертах, или преимущественно из вторых рук — из рассказов немногочисленных пилигримов в Байрейт. Это открыто признавал восприимчивый свидетель того времени Леон Доде, позднее вместе с Моррасом возглавивший ультранационалистическую группу «Аксьон Франсез»: «Туманная, кровосмесительная мистика, привкус Книги Бытия, этнические горизонты, неестественные и вдруг квазичудесные чувства, которые характеризуют драмы Вагнера, казались усталой французской молодежи как бы обещанием освобождения. Сегодня я над этим смеюсь, но, стыдно признаться, прежде мы восхищались его либретто. Мы изучали его самые химерические образы с бессмысленным энтузиазмом, так как если бы Вотан владел тайной мира, а Ганс Сакс был бы пророком искусства свободного, естественного и спонтанного»[2].

С этой атмосферой всеобщего обожания, которым литературный мирок окружал искусство Вагнера, контрастировала критическая позиция Малларме. Не узурпируя права оценивать музыку, поэт принимал на веру, что она превосходна, но тем более смущали его как раз эстетика и поэзия Вагнера; видя их недостатки и слабости, он никак не мог вызвать в себе тот энтузиазм, какой они пробуждали в его окружении[3].

Вагнеровский чад осядет и выветрится из умов лишь после «Пеллеаса и Мелизанды», хотя уже в октябре 1889 года (через три года после разрыва с П. Луисом, безоглядным «вагнеристом») Андре Жид отважится признаться в письме к П. Валери: «Музыка Вагнера кажется мне искусством страшно вульгарным... Это искусственные цветы»[4].

В 1913 году Ж. А. Росни справедливо заметил, что настала пора спокойно оценить последствия волны вагнеризма, прошедшей по литературе, и утверждал: «Влияние Вагнера распространи-

---

[1] «La Revue Musicale», octobre, 1923, p. 149.
[2] L. Daudet. Souvenirs des millieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux. Paris, 1920, p. 278—279.
[3] «La Revue Wagnérienne», 1885, 8 août.
[4] A. Gide, P. Valéry. Correspondance 1890—1942. Paris, 1955, p. 358.

лось, набрало силу, проникло вглубь, но корней не пустило... Приходит на мысль циклон: он рычит, уничтожает, вырывает деревья, разрушает, ужасает; когда же он минует, то все возобновляется на свой манер. Вагнер потряс души наших прозаиков и поэтов, но потрясение это ничего не обновило в глубинах их существа» [1].

Во французской музыке симптомы влияния Вагнера все более явно начали выступать именно после 1885 года. Это было обусловлено многими причинами. Сразу же после поражения Франции в 1870 году проявились сильные националистические тенденденции. Основанное в 1871 году по инициативе Р. Бюсна и К. Сен-Санса музыкальное общество «Сосьете насьональ де мюзик» имело своей целью прежде всего пропагандировать произведения французских композиторов. Однако в недрах движения, которое осенял красивый лозунг культивирования Ars Gallica, уже в скором времени проявились серьезные эстетические разногласия.

Высокое положение в музыкальном мире занимали почти повсеместно признанные величины. Но, занимая предоставленные им в подтверждение их заслуг кресла различных академий и музыкальных учреждений, даже наиболее талантливые из них, такие, как Гуно, Сен-Санс, Массне, все охотнее предавались покойной творческой дреме. Они довольствовались повторением в бесчисленных оттисках одного и того же когда-то оригинального музыкального приема или стилистической формулы, до впечатления скуки эксплуатировали однажды достигнутый художественный триумф и постепенно застывали в академической манере. Более дерзновенную музыкальную молодежь этот пример отнюдь не вдохновлял, и ничего удивительного, что она обращалась к другим учителям, к другим образцам. Уже много лет спустя Дебюсси не преминет напомнить, что настоящая слава выпадает на долю только тех художников, чья жизнь посвящена «поискам мира ощущений и форм, непрестанно обновляющихся» [2].

Воплощением идеала художника, всю жизнь с неутомимым энтузиазмом ищущего все более совершенные формы художественного выражения, мог бы быть Сезар Франк, выходец из

---

[1] «Revue Musicale SIM», 1913, 15 mai.
[2] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 42.

Бельгии, скромный кантор парижского храма св. Клотильды, сумевший добраться до настоящих высот лишь на седьмом десятке лет своей жизни («Симфонические вариации», «Симфония», «Соната для скрипки и фортепиано», «Струнный квартет»). Пример Франка вызывал уважение и удивление, и вокруг него вскоре собралась горстка преданных учеников и ревностных почитателей его искусства (Борд, д'Энди, Дюпарк, Шоссон), будущих основателей «Schola Cantorum». Однако же в свете позднейших событий направление, представляемое «школой Франка», хотя и углубило пробужденный некогда Сен-Сансом интерес композиторов к симфонической и инструментальной музыке, не оправдало возлагавшихся на него надежд. Оно не породило ни особенно выдающихся произведений, ни талантов первой величины и, если брать его в целом, принесло французской музыке больше вреда, чем пользы; в этом начали отдавать себе отчет уже к 1906 году, судя по известной в свое время статье Э. Вюйермоза, атакующей методы обучения в «Schola Cantorum»[1] (статья эта положила начало многолетним спорам между «дебюссистами» и «дэндистами»).

Нужно помнить, что сам Франк, «потомок германцев», как называл его французский историк, «носил в себе традиции, бытующие за Рейном. Как в Льеже, так и в Париже он видел и чувствовал только немцев, от Баха до Вагнера, даря особенной любовью Бетховена и Шуберта. Его миссией, можно сказать, было передать французам после Хабенека и Берлиоза нынешнее богатство немецкой музыки»[2]. Таким образом, приверженцы Франка, хотя и принадлежали по преимуществу к националистическим кругам, становились невольными апостолами немецкого неоромантизма. Они же, если можно так выразиться, ослабили во французских музыкантах сопротивляемость бацилле «вагнеризма», который во Франции приобрел под конец столетия характер эпидемии.

Еще раньше, чем «вагнеризм» поглотил Ars Gallica, красивый лозунг растворился в тумане. Его создатели, чувствуя себя не в силах защитить его от проникновения новых идей даже на форуме «Сосьете насьональ», в 1886 году отдали почти без боя

[1] «Mercure Musical», 1905, 16 juin.
[2] N. Dufourq. César Franck. Paris, 1949, p. 109.

бразды правления этого общества Франку и его приверженцам. С этого момента уже никто не будет коситься на ежегодные официальные визиты делегаций «Сосьете насьональ» в новую Мекку — Байрейт — вместе с самыми ревностными поборниками «вагнеризма».

Вагнер как бы одерживал посмертный реванш за скандальный провал «Тангейзера» в Париже в 1861 году, когда один только Бодлер — не Берлиоз, друг Вагнера, — имел мужество вступиться за опозоренное произведение. Теперь отряды «учеников чародея» неустанно росли год от года наперекор тому, что думал об этом рядовой мещанин. Всякий считал, что достаточно усвоенной когда-то формулой мастера заклясть метлу своего воображения, чтобы оно приносило шедевры. И в результате Париж начали захлестывать волны второстепенной музыки, неудачных реплик и плохо усвоенных идей. Возникала парадоксальная ситуация: с одной стороны, мещанский Париж, который возмущался «Лоэнгрином», с «Тристаном и Изольдой» осваивался только в концертном исполнении, но тетралогии не знал и знать не хотел, чуя в ее мифах германскую надменность, с другой — интеллектуальная элита, занимающаяся контрабандой поэтики Вагнера, пропагандирующая ее в идеализированном облике, окрашенном собственными идеями.

А впрочем, у кого, как не у Франка или Вагнера, могла черпать вдохновение и образцы наиболее честолюбивая творческая молодежь? Выбора у нее не было. Недаром и такой сложившийся композитор, как Э. Лало, отдавал дань вагнеровской эстетике в «Короле д'Исе». Даже А. Э. Шабрие, этот гейзер грубоватого юмора, по природе, казалось, предназначенный возродить французскую комическую оперу, вместо того чтобы сконцентрировать в этой области свои творческие силы, считал правильным тратить их на пропагандирование Вагнера. Д'Энди и Шоссон, несмотря на бесспорные достижения, никак не могли освободиться и никогда уже, собственно, не освободятся из-под угнетающего их индивидуальность влияния Франка и Вагнера, хотя не кто иной, как Шоссон, говорил о необходимости «девагнеризации»[1]. Вызывать сочувствие будут в течение нескольких десятков

---

[1] Ch. Oulmont. Musique de l'amour. E. Chausson et la «Bande à Franck», t. I. Paris, 1935, p. 44.

лет творческие мучения Дюпарка, таланта которого, дотла сгоревшего уже в 1885 году под действием влияний, о которых идет тут речь, едва хватило на создание шестнадцати песен, правда расцененных потомками как «гениальные» (Равель). И чем больше распространялся культ Вагнера, тем большее приносил он опустошение. Лишь через много лет наиболее трезвые историки сравнят Вагнера с Атиллой, который «где ступит, там трава уже не взойдет» (Г. Адлер). Один Г. Форе сумел избежать заметных шатаний. Он упорно шел в избранном им однажды направлении и добился наконец результатов, обеспечивших ему признание во Франции. Но цели, какими он руководствовался, вероятно, не слишком ясно вырисовывались в сознании его коллег, если Дебюсси еще в 1903 году не смог найти для него иного определения, как окрашенное легкой иронией «мастер очарований»[1].

В подобном кругу композиторов — а это были самые лучшие, каких имела III Республика, — не мог себя чувствовать хорошо молодой Дебюсси, полный неуверенности и творческих сомнений. И нет ничего удивительного в том, что он значительно охотнее искал контактов с поэтами и художниками, чем с музыкантами, которые наперекор высокому мнению о музыке, какое составили себе представители других видов искусств, оставались в тылах авангардных течений эпохи, ограничиваясь или повторением образцов прошлого, или пассивным подражанием Франку и Вагнеру.

Среда Дебюсси

Не считая последних тринадцати лет стабильности, вся жизнь Клода Дебюсси носила черты временности и скитальчества, как бытового, так в известной степени и духовного. Он родился в мелкобуржуазной среде, не имевшей никаких культурных традиций. Однако с самого раннего детства ему довелось вращаться вне своего класса и вне сферы его воздействия. Мир богатых покровителей искусства позволил ему почувствовать вкус «легкой жизни»; мир художников, «проклятых» буржуазным обществом, усилил в нем чувство отчужденности. В этих условиях и в той атмосфере

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 101.

эпохи, которую мы попытались в общих чертах охарактеризовать, развивались его природные наклонности и пристрастия, формировалась его творческая индивидуальность.

Отец, Манюэль Ашиль Дебюсси, сын столяра и неграмотной мастерицы-бахромщицы, прежде чем женился на Виктории Манури, дочери колесника и кухарки, будущей матери композитора, служил в морской пехоте не то на Гваделупе, не то в Новой Каледонии. После пятилетнего там пребывания, возвращения в Париж и женитьбы, первым плодом которой в 1862 году стал наш герой Ашиль Клод (первое имя он перестал употреблять в 1893 году), отец Дебюсси перепробовал разные занятия: был торговцем фаянсовыми изделиями в Сен-Жермен-ан-Ле, где и родился Клод, торговым агентом, коммивояжером, продавцом литографий, но никогда не мог обеспечить сносных условий для все увеличивающейся семьи (пятеро детей). Только своего первенца мать дарила сильным чувством, остальных детей она охотно доверяла опеке невестки — Клементины Дебюсси, портнихи по профессии, материально более обеспеченной благодаря непродолжительной связи с богатым биржевым маклером А. А. Ароза, а затем — сближению с владельцем отеля в Каннах, Альфредом Ристаном, за которого она впоследствии вышла замуж.

Известно, что Ашиль Антуан Ароза вместе со своей уже упоминавшейся возлюбленной Клементиной Дебюсси был восприемником будущего композитора. Известно также, что подобно своему более знаменитому брату, Гюставу Ароза, банкиру, крестному отцу и покровителю Гогена, Ашиль Антуан проявлял наклонности коллекционера (в его собрании находились картины Делакруа, Коро, Добиньи, Йонгкинда, Гаварни, Писсарро, Сислея) и что оба брата владели красивой виллой в Сен-Клу, реставрированной после войны 1870—1871 годов; в этой вилле братья сосредоточили свои богатства и приглашали туда своих приятелей, среди прочих в 1885 году Писарро и Гогена. Ничего нельзя сказать определенного о той роли, какую сыграл А. А. Ароза в духовном развитии Дебюсси. Можно лишь предполагать, что по крайней мере до тех пор, пока он поддерживал отношения с Клементиной (не далее как до 1868 года), он наверняка щедро одарял своего крестника игрушками и, быть

может, давал ему почувствовать прелесть состоятельности, принимая его у себя в Сен-Клу. Как бы там ни было, Ароза и впоследствии, должно быть, ощущал известные обязательства по отношению к родителям Дебюсси, если он дважды помог отцу Клода выбраться из затруднений, сначала политических, а позднее финансовых. Оставив эти последние на рассмотрение биографов, задержимся коротко на первых: они более связаны с нашей темой.

Во время осады Парижа немцами отец Дебюсси работал с декабря 1870 до середины марта 1871 года в ведомстве по снабжению при мэрии Первого округа. Уволенный оттуда, он вступил в Национальную гвардию. Когда 18 марта 1871 года вспыхнула революция, он был произведен коммунарами в лейтенанты, а 3 мая — в капитаны и получил под командование 2-ю роту 13-го федерального батальона. Со своей ротой он принимал участие в штурме крепости Исси и, когда командир батальона из-за полученных ран был вынужден оставить поле боя, принял от него командование (стоит между прочим упомянуть, что на этом же самом участке, только в другом подразделении, сражался один из «обездоленных» и «проклятых» — поэт Поль Верлен). После того как было сломлено сопротивление Коммуны, отец Дебюсси, разделяя судьбу остальных коммунаров, попал 22 мая в тюрьму в Сатори и более полугода ожидал там решения суда, приговорившего его к четырем годам заключения за активное участие в Коммуне. И хотя по прошествии пяти месяцев в результате настойчивых хлопот жены, обремененной четырьмя детьми и оставшейся, собственно, без средств к существованию, он был освобожден, однако же приговора о лишении гражданских и политических прав сроком на четыре года не отменили, и материальная ситуация семьи не намного поправилась, поскольку найти постоянное место работы для бывшего коммунара с еще висящим над ним приговором оказалось немыслимым. Здесь-то, по-видимому, и пришел со спасительной помощью А. А. Ароза, найдя для отца Дебюсси с середины января 1873 года скромную должность конторщика в Компань-де-Фив-Лиль, где тот прослужил до 1906 года (с восьмилетним перерывом по совершенно неизвестным причинам — между 1887 и 1895 годами).

Еще в тюрьме в Сатори Манюэль Дебюсси подружился с музыкантом Шарлем де Сиври (о нем речь пойдет дальше), который, выйдя из тюрьмы, установил контакт с женою своего товарища по невзгодам и познакомил с нею в 1871 году свою мать, носящую фамилию Моте де Флервиль, — она зарабатывала уроками игры на фортепиано. Это знакомство повлекло за собою важные последствия, в большой степени обусловившие судьбу Клода Дебюсси.

Антуанетт-Флор Моте де Флервиль, урожденная Шариа, имела от первого замужества упомянутого сына, а от второго — дочь Матильду, возлюбленную невесту и несчастную жену Поля Верлена. Она слыла деклассированной аристократкой, ученицей Шопена, дружившей в свое время с Бальзаком, Мюссе и даже с Вагнером. Маркизой была она фальшивой (фамилия де Флервиль — ее собственное изобретение), пианисткой — неизвестно какой школы (во всяком случае, ни одна из ее фамилий не фигурирует в списке учениц Шопена), но она была учительницей, наделенной исключительным педагогическим чутьем. Это она первая в девятилетнем сыне мадам Дебюсси, который едва приступил к игре на фортепиано (в начале того же года, в Каннах, по инициативе тетки Клементины, под руководством скрипача муниципиального оркестра Жана Серютти), заметила большой музыкальный талант и по собственной инициативе бескорыстно занялась его обучением. О том, как ревностно относилась она к своим обязанностям, свидетельствует хотя бы то, что она сумела за неполный год так хорошо подготовить своего ученика, что тот без труда прошел сквозь густое сито конкурсного экзамена в Парижскую консерваторию[1] и 25 октября 1872 года был принят в класс фортепиано А. Ф. Мармонтеля. В конце учебного года уже можно было прочитать в консерваторском журнале следующее знаменательное заключение Мармонтеля о Дебюсси: «Прелестный ребенок, истинно артистический темперамент, он станет выдающимся музыкантом, большое будущее».

Дебюсси сохранил благодарность к своей учительнице на всю жизнь. Через много лет тепло будет вспоминать ее в своих «Исповедях» (1895) и неудачный ее зять Поль Верлен: «Это

[1] Из 157 кандидатов было принято 39

была чарующая душа, с артистической интуицией и талантом, превосходная музыкантша, с прекрасным вкусом, интеллигентная, преданная всем, кого она любила».

Занятия проходили на квартире, занимаемой Моте де Флервиль и молодой четой Верленов. Как известно, здесь часто бывал А. Рембо, из-за которого в июле 1872 года доходило до драматических сцен, закончившихся разрывом несчастливых супругов. Маленький Клод, конечно, не раз видел главных действующих лиц драмы и, возможно, бывал даже невольным свидетелем скандалов. Поддерживал ли он позднее, когда повзрослел, какие-либо отношения с Верленом, поэзию которого так любил, — об этом у нас нет, однако, никаких сведений. Фактом остается лишь то, что уже в детстве он соприкоснулся с миром «проклятых». Первый раз и, во всяком случае, не последний.

Некоторые из этих подробностей ранней биографии Дебюсси были еще недавно почти совсем неизвестны; по-новому представили этот период архивные исследования Марселя Дичи, которому мы обязаны необычайно ценным и добросовестно документированным жизнеописанием композитора [1]; упомянем, кстати, что среди других работ этого типа, вышедших после второй мировой войны, много новых деталей, касающихся именно юношеского периода Дебюсси, сообщает двухтомная работа Локспайзера [2]. Мы несколько задержались на этих подробностях не потому лишь, что в их свете лучше объясняются общеизвестные факты, которые мы не намерены здесь упоминать, но прежде всего потому, что они составляли как бы первое звено в цепочке событий, наиболее сильно воздействовавших на воображение юного Дебюсси, обогащали его внутреннюю жизнь, формировали мышление и обусловливали его отношение к миру.

Дебюсси всегда интересовала «инакость», люди иной среды, иные искусства. Все, что отступало от «нормы», от «золотой середины», что выглядело нарушающим правила жизненной или художественной игры, опрокидывало царящие условности, имело привкус экзотики, чужеродности и даже скандальности, притягивало его, как мотылька на огонь, но не затем, чтобы опалить

---

[1] M. Dietschy. La Passion de C. Debussy. Neuchâtel, 1962.

[2] E. Lockspeiser. Debussy. His Life and Mind. New York — London, 1962—1966.

свои крылья, а чтобы познать «инакость», соприкоснуться с нею воображением, поддержать пламя творчества. В последний период жизни, по меньшей мере внешне устойчивый, он разошелся с друзьями молодости не потому, однако, что успел омещаниться, решившись на вторую женитьбу. Напротив, это они были уже не в состоянии простить ему, что он вопреки мещанскому благоразумию смог бросить собственную жену и жениться на чужой, чтобы найти с нею обыкновенное счастье. В глубине души он не изменился ни на йоту. Тигель его творчества кипел, как и раньше, полный новых идей и замыслов. Его искусство до конца осталось мятежной, революционной силой XX века.

В стены музыкального учебного заведения, гордившегося прекрасными традициями, Дебюсси вступил, не имея общего образования, какое дает начальная школа, а лишь с теми знаниями, какие смог получить от матери и из общения с людьми. Надежды родителей на то, что здесь он восполнит свое образование и, уж во всяком случае, будет знать о музыке все, оказались вдвойне тщетными. Грамматике и правописанию его никто не учил, и в результате он всегда в них хромал; что же касается музыки, то почтенное заведение, в котором гнездился дух косного академизма, научило его немногим более того, что дала ему «маркиза» Моте де Флервиль. Первые годы он еще пожинает лавры, достаточные, чтобы ближайшая родня, как позднее, в феврале 1893 года, сообщает в письме князю Анджею Понятовскому сам композитор, «строила воздушные замки» в надежде на его «будущую славу» [1]. Но понятно, что чем дальше, тем более смело (как об этом сообщает, например, М. Эммануэль [2]) Дебюсси демонстрировал перед коллегами свою независимость и пренебрежение к освященным правилам, что, однако, приходилось скрывать от начальства, чтобы сохранить его благосклонность. Понятно также, что не только ради возможности попасть порою в притягательные материальные условия он хватался за каждый случай, лишь бы оказаться подальше от консерватории, а позднее от ее римского филиала для самых достойных — Виллы Медичи; он стремился подышать свободой

[1] Prince Poniatowski. D'un siècle à l'autre. Paris, 1948, p. 307.
[2] M. Emmanuel. «Pelléas et Mélisande» de Debussy. Paris, 1930, p. 18—19.

и глотнуть воздуха в иной среде, все равно в какой, в среде «могущественных» или «проклятых».

Серии вылазок к этим первым начались с пребывания в прекрасном замке Шенонсо в Турени над Лаурой, где у шотландской его владелицы М. Пелуз-Вильсон Дебюсси довелось летом 1879 года исполнять обязанности пианиста в камерном трио, которое держала хозяйка дома. Потом он поступил на службу аккомпаниатором и учителем музыки детей Надежды Филаретовны фон Мекк, меценатки, известной своей дружбой с П. И. Чайковским; у нее Дебюсси трижды проводил каникулы, надолго, впрочем, продлевавшиеся за пределами Франции: с начала июля до конца октября 1880 года в Швейцарии и Италии (Интерлакен, Неаполь, Рим, Флоренция), в 1881 году — сначала в России (Москва, имение Беннингсенов Гурьево), затем снова в Италии (Рим, Флоренция) и, наконец, в 1882 году опять в России (Плещеево, Москва) и в Австрии (Вена), где, кажется, он в первый раз услышал «Тристана и Изольду» Вагнера. В 1885 году, уже как лауреат Большой Римской премии, на второй год своего вынужденного (так по крайней мере он это ощущал) пребывания на Вилле Медичи, из-за невозможности возвращения в Париж, куда его влекли сердечные дела (мадам Ванье), он с охотой принял приглашение графа Дж. Примоли (сына Шарлотты Бонапарт и родственника принцессы Матильды Бонапарт) летом после римской жары отдохнуть на его вилле Фьюмичино, живописно расположенной на Адриатическом море.

Эти случайные и имеющие преимущественно материальную подоплеку отношения с миром «могущественных» никогда, собственно, не прекратятся в жизни Дебюсси. Их список, начиная с Ароза и только что поименованных, продолжат различные аристократы (Бальбиани, Систриа, Э. Полиньяк, А. Понятовский, Сан-Мартино), банкиры (Э. Дюпен, Г. Курти), издатели (Ж. Дюран, Э. Фромон, Ж. Гамель, Ж. Гартманн, Ж. Жобер), директора театров и театриков (А. Антуан, Г. Астрюк, А. Карре, А. Шарло, Шотар, Ж. Гатти-Кассаза, А. Ф. Люнье-По), богатые буржуа.

Кроме финансовой поддержки, Дебюсси в этих отношениях приобретал известные светские манеры, кулинарные привычки, пре-

вышающие его средства, порою знание того, с чем он, может быть, и не имел бы другого случая столкнуться столь близко (как, например, в случае с семьей фон Мекк — с современной русской музыкой, правда в основном с Чайковским), иногда же и настоящую дружбу (Дюпен, Гартманн, Дюран).

Несомненно большее, однако, значение, если говорить об интеллектуальном развитии Дебюсси, а тем более о развитии его художественной впечатлительности, имели его близкие отношения с «богемой», и скорее с братией литераторов и художников, чем музыкантов; этих последних ему не пришлось отыскивать, с ними он общался изо дня в день в консерватории. Наряду с музыкой поэзия, постепенно проникая в его душу неизвестно откуда и по чьей подсказке, находила особенно легкий доступ к ней, ибо, еще прежде чем сознание его достигло полной зрелости, он с безошибочным чутьем обращал свой интерес к самым лучшим текстам из тех, какие появлялись в поле его зрения и могли ему на что-либо сгодиться; об этом свидетельствуют хотя бы его первые песни 1876—1878 годов (Банвиль, Мюссе, Кро, Бурже). Поводом для едва ли не единственного дружеского сближения в консерватории — с Раймоном Бонёром — и послужил в 1878 году томик стихов Банвиля, замеченный в руках Дебюсси любознательным коллегой[1]. Несколько позднее пришла очередь Верлена, Малларме, Бодлера, По, Лафорга — словом, всех апостолов символизма. И уже о сборнике пяти песен на тексты, взятые из «Галантных празднеств» Верлена (эти песни в 1881—1882 годах Дебюсси посвящает наделенной красотою и прекрасным голосом даме своего сердца Мари Бланш Ванье, жене служащего архитектурно-проектного бюро), можно смело сказать, что это был никак не случайный выбор, а естественное проявление сформировавшегося вкуса двадцатилетнего юноши. Насколько восприимчив был при этом его ум, свидетельствует, например, то, что четырьмя годами позднее, в письме к мужу уже упомянутой дамы (19 октября 1886 года, Вилла Медичи), он бессознательно употребит почти тот же самый оборот, что и Бодлер в письме 1862 года к А. Хусаи, предваряющем сборник поэм в прозе «Парижский сплин», притом

[1] R. Bonheur. Souvenirs et impressions d'un compagnon de jeunesse. — «La Revue Musicale», 1926, mai, p. 3.

для выражения той же самой мысли, но только в отношении музыки.

«Есть ли среди нас, — писал Бодлер,— кто бы не мечтал в дерзкие часы свои о чуде поэтической прозы, музыкальной без ритма и рифмы, достаточно гибкой и достаточно контрастной, способной передать лирические движения души, прихотливость мечтания...»[1]. Сравним это высказывание с тем, что пишет Дебюсси в письме к Э. А. Ванье: «Единственная музыка, какую я хочу писать, — это та, которая будет достаточно гибкой, достаточно контрастной, способной передать лирические движения души, капризы мечтаний»[2].

Невинный плагиат или совпадение? Наверняка ни то, ни другое, а лишь прочный отпечаток идей Бодлера в памяти и образе мыслей Дебюсси. Даже странно, что никто до сих пор не заметил этого поразительного совпадения. С другой стороны, мы знаем, что, создавая в 1889 году музыку на стихи Бодлера «Фонтан», Дебюсси воспользовался первым вариантом стихотворения, напечатанным в «Ла птит ревю» 8 июля 1865 года, — свидетельство того, что интерес Дебюсси к Бодлеру превышал средний уровень обычного любителя поэзии.

Таким образом, ища непосредственного контакта с людьми, творящими в иных областях искусства, Дебюсси представал перед ними не как профан, не сознающий значения тех или иных личностей и встречающихся ему явлений, а как человек, совсем неплохо ориентирующийся в художественной жизни Парижа, которая все интенсивней бурлила за пределами официальных учреждений, академий и выставок. Начал он с вечерних посещений кабаре «Ша нуар», открывшегося в декабре 1881 года, и как бы по нитке клубка попал наконец на «вторники» Малларме.

В «Ша нуар» ввел Дебюсси, вероятно, упомянутый сын его учительницы-провидицы Шарль де Сиври, сочинитель легких песенок и вместе с Жоржем Фражеролем поставщик музыки для представления «китайских теней», которое с успехом поочередно разыгрывали в «Ша нуар» поэт и художник А. Ривьер и извест-

---

[1] Ch. Baudelaire. Œuvres complètes. Paris, 1956, p. 291.
[2] «La Revue Musicale», 1926, mai, p. 39.

ный карикатурист Каран д'Аш (Эммануэль Пуаре). Дебюсси выступил здесь в роли аккомпаниатора разным певцам и певицам, мелькавшим на маленькой сцене ресторана Рудольфа Салиса, заботившегося о прибыльности происходивших там представлений. Дебюсси сразу подружился со своим коллегой по аккомпаниаторству Виталем Оккетом (Нарсисом Лебо), который был несколько моложе его и кому он спустя десять лет посвятит одну из своих «Лирических проз»; через него Дебюсси познакомится с Эриком Сати. Круг людей, с которыми встречался здесь Дебюсси, был столь широк, что перечислить всех просто немыслимо. Из более прочных знакомств можно было бы назвать поэта и драматурга Мориса Вокера, впоследствии правую руку А. Антуана в театре «Одеон»; затем автора остроумных скетчей и стихотворных монологов Альфонса Алле; далее великолепного сатирика и насмешника Рауля Поншона, дружившего с Верленом и Э. Шабрийе; наконец, еще одного поставщика сатирических текстов — Мориса Доннея.

Нужно помнить, что в «Ша нуар» нашла также поддержку, организуя там «литературные пятницы», довольно большая группа, возникшая по инициативе Ф. Гудо и возглавляемая Шарлем Кро, поэтом, изобретателем цветной фотографии и фонографа. Она троекратно переживала метаморфозы, существуя под странными названиями «гидропатов», «ирсютов» и «зютистов», пока наконец не распалась, частично поглощенная главным течением эпохи — символизмом. К этой группе в разные ее периоды принадлежали такие авторы текстов песенок и мелодекламаций, как М. Роллина, Г. Лорен, Мария Крысиньская, полька по происхождению, одна из тех, кто писал верлибром прежде, чем К. Кан был признан его создателем. Из лиц, тесно связанных с «Ша нуар», стоит вспомнить и Э. Аракура, который своими «истерическими поэмами» (и в частности, «Легендой секса», 1882) вызвал скандал, а потом, как многие другие авангардисты, увяз в том идущем от «Парнаса» классицистском эпигонстве, какому поклонялся Пьер Луис и после угасания символистского течения покровительствовали Ж. Мореас и А. де Ренье. Нельзя также не назвать Поля Дельме, автора очень популярных когда-то песенок, затем дебютировавшего в «Ша нуар» певца Аристида Брюана, позднее открывшего собственное кабаре «Мирлитон», а

также двух рисовальщиков и декораторов: известного своими радикальными взглядами карикатуриста Т. А. Стейнлена, который со временем перешел в «Мирлитон» и, уже как постоянный сотрудник газеты «Жиль Блаз», запутанными штрихами запечатлел тушью черты Дебюсси, неоднократно воспроизводимые в репродукциях, и Адольфа Виллета — изготовителя многочисленных пьеро и коломбин, а также иллюстратора опубликованной впервые в «Ревю иллюстре» в 1890 году «Мандолины» Дебюсси на слова Верлена. Но первенство среди всех этих художников, делавших в большинстве первые шаги на своем поприще, нужно признать за упомянутым Морисом Роллина, «ресторанным Гейне», как называет его Локспайзер[1], автором томика стихов под названием, хорошо выражающим духовный облик этого поколения артистической богемы, — «Неврозы», где можно было найти среди других стихи о Шопене и По. Роллина писал также музыку на стихи Бодлера и сам выступал как исполнитель или же доверял это Иветт Гильбер, позднее ставшей известной певицей.

Период расцвета «Ша нуар» приходится на 1885—1895 годы, когда кабаре переселилось с бульвара Рошешуар в новое помещение на улице Виктор-Массен (тоже на Монмартре), где гостей при входе приветствовала надпись над дверьми: «Входящий, будь современен», а слуги были одеты в зеленые фраки, словно члены академии. Здесь можно было встретить Банвиля, Ренана, Мопассана, Верлена, Вилье де Лиль-Адана, П. Бурже, Ж. Риктюса и еще многих из более или менее известных величин. Здесь собиралась и снобистская мещанская публика, алчущая развлечения и сенсации и за привилегию потолкаться среди декадентской «богемы» готовая с хорошей миной выслушивать ядовитую сатиру в свой адрес.

Из «Ша нуар» дороги расходились во всех направлениях, и, хотя у нас нет уверенности в том, посещал ли Дебюсси это кабаре в марте 1887 года после побега из своей длившейся два года и один месяц римской «ссылки», установившиеся здесь контакты и дружеские связи, а также отношения, завязавшиеся в консерватории, составят капитал, постоянно приносящий про-

[1] E. Lockspeiser. Debussy, t. I, 1962, p. 144.

центы новыми знакомствами. В первые годы «Ша нуар», когда там блистали недавние «ирсюты», могла начаться недолгая дружба с Полем Бурже, о котором Дебюсси дважды вспоминает в письмах из Рима к Э. Ванье и который мог первым обратить внимание молодого композитора на поэзию Лафорга, а также более длительное знакомство с Шарлем Морисом, позднее другом Гогена; в дневнике Мориса под датой 24 мая 1912 года читаем: «Дебюсси. Очень милый! Он мне сказал, что мне в значительной степени обязан структурой своего мышления»[1] (деталь, до сих пор не замеченная биографами Дебюсси). «Ирсюты» были вдохновителями основанного Трезеником смелого, хотя и эклектичного литературного еженедельника «Ла нувель рив гош», вскоре переименованного в «Лютес», для которого как раз и писали Морис, Аракур, Роллина, Бурже, Мореас[2]. В этом еженедельнике в 1883 году Верлен опубликовал свою антологию «Проклятые поэты», включив в нее неизвестные тогда стихи Рембо (среди них «Гласные», «Пьяный корабль»), Малларме («Появление»; два месяца спустя оно послужит текстом для Дебюсси), Лафорга и других.

Через М. Вокера Дебюсси узнал не только семью Петеров (с Рене Петером, который был намного моложе, Дебюсси связывала впоследствии долгая дружба), но и вошел в круг людей, близких в каком-либо отношении (необязательно по взглядам) Гюисмансу, а именно в круг Р. де Монтескье, поэта и весьма оригинальной фигуры, послужившей прототипом как автору романа «Наоборот», так и М. Прусту; Габриэлю Мурею — поэту и критику, переводчику Эдгара По и Суинберна Дебюсси был обязан серьезным знакомством с поэзией Суинберна и живописью Тернера и Редона; здесь же произошла мимолетная и, к счастью, оставшаяся без последствий встреча с оккультистом и демонологом Жюлем Буа, посвятившим Гюисманса в таинство «черных месс». (Только Сати позволил ему и еще одному

---

[1] P. Delsemme. Un théoricien du symbolisme. Charles Morice, Paris, 1958, p. 252.

[2] *«La Nouvelle Rive Gauche»* — «Новый Левый берег» (Сены), то есть Латинский квартал. *«Lutèce»* — древнее название Парижа; лат. Lutetia Parisiorum — «Цветок паризиев», то есть обитавшего там племени. — *Прим. ред.*

представителю эзотеризма, Ж. Пеладану, поймать себя на удочку мистицизма.)

Из коллег по консерватории несколько помог Дебюсси в установлении отношений с внемузыкальным миром лишь Раймон Бонёр, друживший с Ш. Кро, Ф. Жаммом, А. Саменом, А. Жидом и с ценимым в кругах символистов художником Э. Карьером. Через Бонёра Дебюсси познакомился в бистро Томмена на Монпарнасе с Шарлем Кро и поэтом-сатириком Габриэлем Викером, который стал известен как один из соавторов в некогда живо обсуждавшейся антологии, пародирующей поэзию декадентов и символистов, («Les déliquescences d'Abre Floupette», 1885) и принятой некоторыми критиками всерьез, благодаря чему они начали больше интересоваться Верленом и Малларме.

Той легкостью, с какой в отличие от более поздних лет молодой Дебюсси, несмотря на свою неразговорчивость, расширял круг знакомых и друзей, он обязан был, несомненно, более всего самому себе: своей привлекающей внимание внешности (безусловно, верно *переданной его первыми портретистами* А. Пэнта и М. Баске), чувству юмора, тонкой иронии, которая явно сквозит в его письмах, в статьях о музыке, в «Детском уголке», а кроме того, умению слушать своих собеседников и, наконец, исключительному уму, вопреки таящейся в его глазах мечтательности ловящему на лету чужую мысль и способному на молниеносную реакцию. Ум этот, несомненно врожденный и лишь развитый в жизненных перипетиях, позволил ему изумительно быстро восполнить пробелы в общем образовании и воспитании. Не музыкальный талант, размеров которого не смог оценить никто, кроме музыкантов, да и среди них немногие, а способ мышления и чувствования открыл ему дорогу в круги интеллектуально-художественной элиты Франции.

Конечно, свой ум и впечатлительность Дебюсси формировал и оттачивал не только в разговорах с людьми, более образованными, чем он, но и в чтении «запоем» многочисленных книг и журналов.

«Вместо того чтобы помогать родителям деньгами, заработанными уроками музыки, — говорит о Дебюсси его коллега по консерватории П. Видаль в письме к своей знакомой в июле 1884

года, — он покупает себе новые книги, безделушки, офорты и т. п. Его мать показывала мне набитые ими шкафы»[1].

Подобные сведения, только с бо́льшим пониманием юношеских увлечений Дебюсси, сообщают и другие его современники. Впрочем, не говоря уже о выборе композитором текстов для песен, это подтверждают и самые ранние из уцелевших писем Дебюсси (Э. А. Ванье, К. Попелену, Э. Барону), в которых постоянно речь идет если не о собственных затруднениях и творческих намерениях, то об услышанных произведениях, об увиденных картинах или прочитанных книгах. В письмах парижскому книгоиздателю Э. Барону из Рима в 1886—1887 годах Дебюсси просит прислать ему все, что вышло за последнее время Верлена, полное издание Шелли в переводе Рабба, «Кантилены» Ж. Мореаса, новинки Ш. Винье, Ш. Мориса, А. Бека и, что выдает в нем библиофила, «Парижские зарисовки» Гюисманса — «издание на японской бумаге». Из других источников мы знаем, что в Риме он зачитывался Шекспиром, а также Бодлером, Лафоргом, Гонкурами. Только что вышедшая тогда книга «Современные английские поэты» в переводе Г. Саррацина знакомит его с поэзией прерафаэлитов; книга М. Вогюэ «Русский роман» подтолкнула прочесть первый французский перевод «Анны Карениной», хотя Дебюсси и в дальнейшем предпочитал всем другим прозаикам Флобера. Даже Шопенгауэр и Спиноза получили доступ к его размышлениям, будучи предметом дискуссии с ближайшими коллегами по Вилле Медичи (в большинстве своем не музыкантами). Он высказывал также свое восхищение живописью Уистлера и японским искусством. Среди заказанного Барону фигурировали журналы «Ревю эндепандант», «Ла вог», «Ви модерн» и «Ла нувель ревю». Оставив в стороне последний (речь шла только о номере с «Сонетами» П. Бурже), напомним, какую роль играли эти журналы в 1885—1889 годах, в эпоху наибольшей интенсивности движения символистов.

Основанный в 1884 году «Ревю эндепандант» пережил интересную эволюцию в течение первых пяти лет своего существования. Редактируемый в первое время двадцатилетним Феликсом

---

[1] C. Debussy. Textes et documents inédits. — «La Revue de Musicologie», Paris, 1962, p. 99—100.

Фенеоном, видным критиком, поборником прогрессивных тенденций в поэзии и живописи, а в политике — сторонником анархизма, позднее, лет через пятнадцать, привлекшим Дебюсси к сотрудничеству в «Ревю бланш», журнал этот сосредоточил поначалу вокруг себя в основном «натуралистов». Однако в сентябре 1886 года редакторство принял Эдуард Дюжарден, и журнал превратился в богато иллюстрированное литературно-художественное издание, преданное новым направлениям в искусстве. Здесь среди прочих появились стихи Лафорга, Кана, Верхарна, статьи Ш. Анри, Т. де Визева, Г. Мура, репродукции картин Уистлера, Ренуара, Редона, Сёра, Синьяка. В помещении редакций по инициативе Фенеона устраивались выставки произведений Мане, Писсарро, Сёра, Синьяка, Ван Гога. После ухода Дюжардена и в 1889 году Фенеона журнал какое-то время вели Г. Кан и Р. Гиль; в марте 1889 года здесь была опубликована статья А. Орье о Гогене; затем «Ревю эндепандант» перешел в руки реакционеров, требовавших реставрации орлеанской династии[1].

«Ла вог», еженедельник, издаваемый Лео д'Орфером, просуществовал едва восемь месяцев, с апреля по декабрь 1886 года, но зато восемь месяцев достойных: в нем Верлен напечатал «Озарения» Рембо, публиковали свои стихи Малларме, Лафорг, Мореас, Кан, появлялись переводы из Уитмена и Китса, серия статей Фенеона «Импрессионисты в 1886 году» (в основном о Сёра и Гогене), статьи Визева о Малларме и символизме, статьи Анри и Мориса.

Наконец, существовавший с 1879 года художественный журнал, издаваемый Шарпентье, эклектичный «Ви модерн», также переживал в 1887 году свой недолгий взлет, когда в нем сотрудничали Ван Гог, Писсарро, а также «дивизионисты» Сёра и Синьяк.

Из журналов, которых Дебюсси не просил у Э. Барона, поскольку они были у него на Вилле Медичи, и которые он, конечно, внимательно просматривал, стоит упомянуть выходивший в 1885—1888 годах под редакцией Э. Дюжардена «Ревю вагнерьен», журнал этот на некоторое время привел Дебюсси в замеша-

---

[1] См.: Д. Р е в а л д. Постимпрессионизм. От Ван Гога до Гогена. Л. — М. 1962.

тельство, ошеломив его Вагнером; достаточно напомнить, что Дебюсси вскоре после возвращения в Париж (1888—1889), едва окончив оригинальные «Забытые песенки» на слова Верлена, поддается соблазну паломничества в Байрейт; оно, к счастью, совершенно излечит его от «вагнеризма», оставив лишь легкий след перенесенной «болезни» в двух из пяти «Песен» на слова Бодлера (1887—1889).

Когда в марте 1887 года, полный идей и новых замыслов, подгоняемый сердечным влечением, подвергнутым слишком долгому испытанию, Дебюсси решается вопреки принятым правилам почти тотчас после отбытия полагающегося минимального двухлетнего срока окончательно покинуть Виллу Медичи и вернуться в Париж, он быстро втягивается в водоворот «богемной» жизни, позволяющей ему без потрясений примириться с потерей предмета своей привязанности и целиком отдаться творческой работе и дискуссиям при не слишком обязывающих союзах с Эросом. Он не сторонится и «Ша нуар», но чаще его теперь видят в бистро, кафе и других традиционных местах встреч.

Прошли времена, когда «у Маньи» обедали Сент-Бёв, Тэн, Флобер, Тургенев, Ренан, Готье, братья Гонкуры, а кафе «Гербуа» захватили Мане и Золя с сонмом своих друзей. Новое поколение всякий раз выбирало для бесед и дискуссий все новые кафе, хотя почти каждая группа или отдельные художники имели и свои приглянувшиеся уголки, где можно было их застать в разное время дня, пока им не приходила охота перебраться в иное место.

Начиная с 1887 года, а возможно, чуть позднее излюбленным местом встреч символистов стала «Либрери де л'ар эндепандан» — небольшая книжная лавка и одновременно скромное, но с дерзкими замыслами издательство Эдмунда Байи, занявшее освободившееся после «Ревю эндепандант» помещение на улице Шоссе д'Антен, 11. Здесь выходили всевозможные томики поэзии, небольшие философские трактаты, даже ноты — именно здесь Дебюсси издал свои «Пять поэм на стихи Шарля Бодлера» (1890) и в 1893 году кантату «Дева-избранница» на слова Д. Г. Россетти (в переводе Г. Саррацина), украшенную обложкой Мориса Дени, тиражом в сто шестьдесят экземпляров. Личность владельца, немного оккультиста и любителя музыки,

атмосфера, царившая в полном старых бумаг и безделушек не то магазине, не то антикварной лавке, а также издательские интересы и с 1891 года редакционные дела (здесь выходил «Антретьен политик э литтерер», отлично редактируемый Вьеле-Гриффеном ежемесячник с весьма сильной анархистской окраской, где Жид опубликовал свой «Трактат о Нарциссе», а Дебюсси в 1882 году — часть поэтического текста своих «Лирических проз») привели сюда Малларме, Вилье де Лиль-Адана, А. де Ренье, Ж. К. Гюисманса, М. Дени, а позднее П. Луиса, А. Жида, П. Валери; иногда здесь появлялся и Уистлер. Несомненно, именно отсюда берут свое начало близкие отношения Дебюсси с ведущими представителями эпохи символизма.

Но книжная лавка Байи была лишь одной из многих точек, привлекавших «серых кардиналов» художественной жизни. Не менее часто Дебюсси заходил к Томмену на Монпарнас (как мы уже говорили, там он встретился с Кро и Викером), в пивную «Пуссе» в окрестностях Монмартра, куда приходили Катюль Мендес с Ж. Куртелином и Анри Мерсье, поэт и переводчик Китса, друг Верлена, а также в кафе «Вашетт» — во «владения» Ж. Мореаса, чтобы, например, во время спора того с Мерсье о Шопенгауэре вставить в соответствующий момент дельное замечание, чем вовсе сбить с толку распетушившегося спорщика, убежденного, что о такой отвлеченной материи музыканту судить не дано[1].

После 1890 года Дебюсси мог заглядывать в кафе «Вольтер» на площади Одеон, где каждый понедельник собирались Шарль Морис, считавшийся в то время из-за своей «Литературы сегодня» (1889) главным теоретиком движения символистов, и большинство членов редакции только что основанного ежемесячника «Меркюр де Франс», а значит — издатель Альфред Валлетт со своей красавицей женой Рашильдой, А. де Ренье, Ж. Мореас, Ф. Вьеле-Гриффен, Э. Дюжарден, А. Орье, Реми де Гурмон, А. Самен. Бывали здесь также А. Франс, М. Баррес, О. Редон, «набисты» во главе с Дени, основатель секты католических розенкрейцеров Ж. Пеладан (именуемый Саром). Здесь Гоген познакомился с Верленом, и Каррьер написал его знаменитый

[1] R. Godet. En marge de la marge.— «La Revue Musicale», 1926, mai, p. 63—64.

портрет. Стоит к тому же добавить, что в этом кафе состоялся в 1891 году под председательством Малларме банкет, данный в честь Гогена, отправляющегося в первое путешествие на Таити.

Говоря о ресторанах, где бывал Дебюсси, нужно, наверное, хотя бы в двух словах вспомнить о «Таверн Вебер» на улице Руайаль и о находившемся неподалеку баре «Рейнольд» А. Пиктона. В первый, кроме близких друзей Дебюсси (таких, как Р. Петер или П. Луис с Ж. де Тинаном и П. Тулетом), приходили Леон Доде — пылкий памфлетист, позднее связанный с крайне правой группой «Аксьон франсез», Андре Тардье — журналист и будущий государственный деятель, пресловутый Вилли (А. Готье-Вилар) — музыкальный критик, изощренный каламбурист, а также Марсель Пруст, неразлучный с композитором Ренальдом Ханом, и три рисовальщика разного толка и темперамента — П. Робер, М. Детома и Ж. Л. Форен, наиболее из них известный. Атмосферу юмора и язвительных острот, которые звучали там, принимаемые словно мячи ловкими игроками, ярко передал Л. Доде в своих воспоминаниях[1].

Совершенно иного характера был бар «Рейнольд», капище английских жокеев и кучеров, а также циркачей; туда приводили Дебюсси все та же потребность удовлетворения чувства «инакости» и тяга к своеобразной городской экзотике вроде той, какая руководила в выборе тематики Дега, Тулуз-Лотреком или Пикассо в его «голубой» и «розовый» периоды.

Из всех приватных вечеров артистической элиты, на которых Дебюсси бывал в 1887—1900 годах то как желанный гость (у Петеров, А. Мерсье, Шоссонов, А. Леролля), то по долгу дружбы (у П. Луиса) или будучи приглашенным специально для демонстрации своих сочинений (например, к Артуру Фонтену), или, наконец, по каким-либо иным соображениям (А. Стевенс), наибольшее значение имели, без сомнения, знаменитые «вторники» Малларме в его квартире на Римской улице, 89. Участвовать в них значило почти то же самое, что получить из рук хозяина свидетельство об аристократизме духа. И интересно отметить, что тут почти совсем не разговаривали, а слушали — слушали никогда не истощавшийся монолог самого Малларме. «Не

[1] L. D a u d d e t. Souvenirs des millteux littéraires, politiques, artistiques et médicaux, p. 637—646.

было ничего более скромного, — вспоминает Андре Жид, — чем интерьер квартиры Малларме и внешний вид ее хозяина. На жалованье преподавателя английского языка в лицее Кондорсе он не мог себе позволить никакой роскоши. Но все отличалось здесь превосходным вкусом. Маленькая столовая, где он нас принимал, не могла вместить больше восьми человек, самое большее — десять: мы садились вокруг стола, где огромная ваза с табаком заменяла угощение. Сам мэтр стоял прислонившись спиною к изразцовой печи бронзового цвета. Он был почти единственным, кто говорил. «Отступления», которые он позднее напечатал, достаточно точно передают то, как он говорил. А тон его голоса, улыбка не губ, а взгляда, улыбка мягкая, скрытая, как бы боязливая, которую обычно сопровождал некий скромный жест — указательный палец, поднятый вверх в знак вопроса или ожидания... И как далеки были от этой маленькой комнаты на Римской улице бесплодная суматоха поглощенного делами города, политическая возня, козни, интриги. Вместе с Малларме мы погружались в сверхчувственный мир, где деньги, почести, аплодисменты не имели никакого значения... Из его уроков я сохранил отвращение к поверхностности, самодовольству, ко всему, что обольщает и соблазняет как в литературе, так и в жизни. Непоколебимая любовь и потребность в искренности и цельности как у себя, так и у других... Уроки Римской улицы не только взывали к уму, но и формировали наши души»[1].

В разное время (начало «вторников» Малларме восходит к 1880 году) появлялись здесь Верлен, Мендес, Вилье де Лиль-Адан, Лафорг, Мореас, Мирбо, Верхарн, Гюисманс, Ренье, Эредиа, П. Кийяр, Дюжарден, Визева, Фенеон, Стюарт, Мериль, Кан, Гиль (до 1888 года), Морис, Мурей, Вьеле-Гриффен, Герольд, Фонтена, С. Жорж (около 1889 года), О. Уайльд с А. Дугласом (после 1891 года), Саймонс, Метерлинк, Роденбах, Швоб, Луис, Жид, Валери, Клодель, братья Натансоны, а из художников — Б. Моризо, Ренуар, Моне, Дега, Уистлер, О. Редон, Гоген, Вийар.

Многие из них посещали Маларме также и в Вальвене,

---

[1] A. Gide. Souvenirs littéraires et problèmes actuels. — «L'Arche», 1946, № 18/19, p. 4—6.

в живописной местности, расположенной среди лесов над Сеной, поблизости от Фонтенбло, где поэт почти двадцать лет ежегодно проводил отпуск. Но характер этих визитов был иным, чем на Римской улице; их описал, между прочим, Таде Натансон, брат основателя и редактора «Ревю бланш» Александра Натансона, адвокат, защитник Ф. Фенеона в известном «процессе тридцати» (анархистов) и первый муж Миси Годебской (позднее Серт)[1].

«Вторники» Малларме затмили все другие интеллектуальные «кружки». С ними не могли равняться ни «субботы» Эредиа на улице Бальзака, ни «среды» Луиса на улице Рембрандта (около 1894 года), ни тем более вечера во дворце принца Э. Полиньяка.

Согласно П. Ландорми, к символистам Дебюсси ввел Э. Дюжарден, его спутник по паломничеству в Байрейт[2]. Но, как можно судить, основываясь на том, что мы знаем сегодня о времени молодости Дебюсси, в этом направлении его вели разные тропинки, и ему не нужен был проводник, чтобы туда попасть. С другой стороны, мы еще не знаем, как и когда именно произошло знакомство Дебюсси с Малларме. Сцена посещения Малларме, описанная самим создателем прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» в письме к Ж. Жан-Обри от 25 марта 1910 года[3], относится к последним дням 1894 года или даже к более позднему времени, а между тем из напечатанных после второй мировой войны воспоминаний А. Понятовского, на которые мы ссылались выше, неопровержимо следует, что уже к 1890 году Дебюсси должен был хорошо знать Малларме и давно бывать на его «вторниках», коль скоро он отважился ввести туда своего тогдашнего покровителя и даже снискать ему благосклонность требовательного хозяина, лишенного какого бы то ни было тщеславия. На том же «вторнике» присутствовали среди других де Ренье, Роденбах, Луис и М. Швоб[4].

Так или иначе, верно одно: Дебюсси в среде символистов с Малларме во главе оказался не случайно. Все говорило за то,

---

[1] T. Natanson. A Valvins, auprès de Mallarmé. — «La Nef», février, 1949.
[2] P. Landormy. La musique française de Franck à Debussy. Paris, 1943, p. 211.
[3] C. Debussy. Lettres à deux amis. Paris, 1942, p. 120—121.
[4] Prince Poniatowski. D'un siècle à l'autre, p. 307.

чтобы идти в этом направлении. Недаром он жил своим временем, своей эпохой, идеями, которые она несла с собою, и, понятно, стремился, как каждый большой художник, расширить круг своих творческих поисков. Завоевания импрессионистов были прочны, но их эстетика уже никого в то время не удовлетворяла, даже их самих. Она была мощным импульсом для творческих поисков во всех областях, но она лишь создавала иллюзию, будто дает универсальный ключ к решению нарастающих проблем. И подобно тому как ошибкой теоретиков было признание импрессионизма главной тенденцией определенной эпохи в литературе, столь же ошибочно расценивали импрессионизм в музыке. Ключ, если его можно было найти, в каждой области искусства приходилось отыскивать при помощи средств, присущих только ей, а их интеграция могла произойти лишь на основе повсеместного понимания произведения искусства как символа, многозначного, динамичного, объединяющего мир идей с вещественным миром. Всем по-настоящему творческим художникам, а в их числе и Дебюсси, это наглядно показали символисты во главе с Малларме.

Движение символистов родилось, вдохновленное поэзией и музыкой. Его предтечами были Бодлер и Вагнер. Музыка всегда стояла ближе к поэзии, чем к живописи, и нет ничего удивительного в том, что источником творческого вдохновения Дебюсси была прежде всего поэзия, а не живопись, за исключением, быть может, такой живописи, которая стремилась быть поэзией и воздействовать на воображение как музыка, воздействовать на всего человека, а не только на его интеллект или на его чувства. Ничего удивительного также в том, что, ощущая себя немного поэтом (о чем свидетельствуют его собственные стихи, «Лирические прозы», «Белые ночи», а кроме того, названия его Прелюдий для фортепиано или произведений второго цикла «Картинок»), он и сближения искал в первую очередь с поэтами, как это мы уже имели возможность отметить в нашем беглом обзоре, а не с художниками, дружеских отношений с которыми ему не надо было добиваться, поскольку, скорее, это они льнули к нему, притягиваемые его характерной внешностью.

О предпочтениях вкуса Дебюсси в живописи все еще бытует столь ошибочное мнение, что стоит посвятить этому вопросу

хотя бы несколько слов. Наперекор тому, что еще и сегодня на эту тему говорится, ни в его сочинениях, ни в письмах, ни даже в воспоминаниях людей, знавших его, нет ни малейшего упоминания, которое позволяло бы утверждать, что он был когда-либо очарован импрессионистской живописью. Мало того, Дебюсси, как мы уже говорили, никогда не соглашался с термином «импрессионизм» в отношении своей музыки, напротив, композитор всегда противился ему, говоря о нем не иначе, как с иронией. Когда же термин привился, поскольку показалось, что он подходит к его музыке, несогласием Дебюсси не только пренебрегли, пропустив его мимо ушей, но и начали приписывать композитору пристрастие к импрессионистской живописи, какого он, в сущности, никогда не питал. Чтобы подкрепить ошибочный синтез — формулу, вытекающую из ошибочного анализа,— фальсифицировали генезис.

О том, каковы в действительности были вкусы Дебюсси в области пластических искусств, можно судить по различным упоминаниям в его письмах и сочинениях. Из анкеты, которую ему дали заполнить в феврале 1889 года, мы узнаем, что любимыми его художниками в то время были Боттичелли и Гюстав Моро. Потом среди его пристрастий появился Уистлер, а также художник, чьи картины наиболее прочно завладели его воображением,— Тернер, который в равной мере был предтечей и импрессионизма и символизма и которого Дебюсси в письме к Дюрану в марте 1908 года назовет «самым удивительным творцом тайн, какой существовал в искусстве»[1]. Примерно около 1890 года возникают симпатии Дебюсси к живописи Дега и японскому искусству, а позднее к Тулуз-Лотреку и, наконец, к Гойе. Мы знаем также, что его интересовали некоторые картины Анри де Гру («Страсти Христа»), что он не любил скульптур Родена, прикладного искусства «в стиле модерн», а также «византизма» Л. Бакста — декоратора Дягилева. С другой стороны, у нас есть известные основания допустить, что ему не были безразличны прерафаэлиты и «набисты», Уолтер Крейн и Обри Бердслей, а также Редон и Гоген. Вот, собственно,

---

[1] C. Debussy. Lettres à son éditeur. Paris, 1927, p. 58.

все, что — с полной уверенностью или основываясь на различных косвенных данных,— мы можем сказать о том, что наиболее интенсивно воздействовало на визуальную впечатлительность Дебюсси.

Как видно из этого, кроме Дега, который хотя и принадлежал к группе импрессионистов, однако своим искусством в целом отличался с многих точек зрения от того, что мы привыкли считать «чистым» импрессионизмом (Моне, Сислей), среди названных художников нет представителей этого направления, притом, что особенно важно, нет Моне. В преобладающем большинстве это имена, прямо или косвенно связанные с символизмом.

Личные отношения Дебюсси с художниками и скульпторами, несомненно, впрочем, менее близкие, чем с поэтами, также не дают оснований для тезиса о якобы тесных связях Дебюсси с импрессионизмом.

В период пребывания на Вилле Медичи он общался или с художниками академического толка (Л.-Н. Каба, Э. Гебер), или с лауреатами Римской премии, еще не сформировавшимися как художники (А. Пинта и М. Баске, которым мы обязаны весьма интересными и совпадающими между собою, если говорить о сходстве, портретами Дебюсси, и скульптором А. Ломбаром; из них ни один, несмотря на отличия и медали, не остался в памяти потомков). В это же самое время Дебюсси встретился с автором портрета мадам Ванье Полем Бодри, также художником академического стиля. С «богемного» периода идут знакомства с рисовальщиками А. Виллеттом, Г. А. Стейнленом, М. Детома, Ж. Л. Фореном, П. Робером, А. Ж. Детушем. Несколько позже, в период контактов с Малларме и дружбы с Шоссоном,— мимолетное знакомство с Уистлером и набистами. Мотивом сближения с домом Альфреда Стевенса был интерес не к картинам этого художника света и полусвета, а к его дочери Катрин, которой Дебюсси сделал в 1896 году предложение, получив отказ, смягченный словами: «Когда поставят «Пеллеаса», мы об этом поговорим». Со скульптором Камиллой Клодель, сестрой известного поэта, ученицей Родена, Дебюсси связывали дружеские отношения, пока их не нарушили проявившиеся у этой талантливой художницы симптомы психической болезни. Ее две небольших размеров скульптуры «Клото» и «Вальс» (1893) Дебюсси хранил до самой смерти. С портретистом разных знамени-

тостей Жаком Эмилем Бланшем композитор часто встречался в кругах Малларме и Луиса и дважды служил ему моделью (1902 и 1909). С Морисом Дени его сблизил эскиз обложки этого художника к «Деве-избраннице», с Анри Лероллем — его участливость, выразившаяся в стремлении оказать композитору финансовую помощь и познакомить его со сливками общества и художественного мира в своем широко открытом доме, не менее гостеприимном, чем дома других членов разветвленной семьи Лероллей (Шоссонов, Фонтенов, Эскюдье), и, кроме того, может быть, глубокая симпатия к очаровательной дочери художника Ивонне. Что касается Одилона Редона, известно только, что он подарил Дебюсси один из своих эстампов и проектировал декорации к поставленному Дягилевым балету «Послеполуденный отдых фавна». От знакомства с Анри де Гру остался портрет маслом (1909), а позднее еще и бюст Дебюсси. С Тулуз-Лотреком Дебюсси познакомился в Мулен Руж через Поля Шансареля, брата своего товарища по консерватории. По преданию, сохранившемуся в семье Шансарелей, оба художника питали уважение к художественным достижениям друг друга [1].

Эстетические воззрения Дебюсси

Среду, в которой формировалась личность Дебюсси, составляли, как это мы видели, интеллектуалы — преимущественно поэты, прозаики, словом, люди пера. И не без основания говорил Поль Дюка, что «самым сильным влиянием, которому подвергся Дебюсси, было влияние литераторов. Не музыкантов» [2]. Добавим, что влияние это началось, как мы тоже пытались показать, задолго до того, как Дебюсси вошел в эту интеллектуальную среду, а именно через усвоенную им в ранней молодости современную литературу.

Когда после возвращения в Париж он начал бывать в «Либрери де л'Ар эндепандант» и на «вторниках» Малларме, где собирались символисты, его пристрастия, вкусы и художественная

---

[1] M. Dietschy. La Passion de C. Debussy, p. 80.
[2] R. Brussel. C. Debussy et P. Dukas. — «La Revue Musicale», mai 1926, p. 101.

впечатлительность уже, собственно, сформировались. Ему недоставало только более широкого взгляда на совокупность проблем, которые ставила перед художником новая эпоха, и той отшлифованности, какую должна была придать его мысли и средствам ее выражения прежде всего именно литературная среда, без чего трудно себе представить его литературные сочинения, пленяющие нас полетом мысли и поражающие быстротой схватывания музыкальных явлений, часто воспринятых так, как воспринимаем их мы сами, даже не предполагая, что его формулировки вошли навсегда в наше мышление.

Литературное наследие Дебюсси составляют фельетоны, рецензии и статьи, относящиеся к 1901—1915 годам, несколько поэтических опытов и переписка, охватывающая 1885—1917 годы; все это дополняют интервью, которые он давал различным журналам. В этом наследии выражена вся эстетика Дебюсси — разумеется, та, какую он исповедовал, а не та, какую можно вывести из его музыки. Мы убеждаемся, однако, что между этими двумя эстетиками нет существенного противоречия. Одна подкрепляет другую. В высказываниях Дебюсси, конечно, чувствуется известный отпечаток эпохи, звучат отголоски давних споров, нет недостатка в полемических акцентах, но над всем преобладает мысль, живая и ясная, покоряющая своей непосредственностью и при необходимости умеющая воспользоваться иронией, тонкой и всегда точной.

В опубликованном в «Ревю бланш» 1 июля 1901 года фельетоне, которым открывается изданная посмертно подборка его рецензий, озаглавленная «Господин Крош антидилетант», Дебюсси несколькими штрихами создает образ вымышленного собеседника, образ, отмеченный чертами едкого юмора, чем-то напоминающий Франса или, как склонны считать некоторые, Шоу, но, пожалуй, больше всего — «господина Теста» П. Валери; фигура эта столь пластична, что моментами начинаешь подозревать, не послужил ли автору моделью кто-то из современников. На самом же деле господин Крош не срисован ни с кого; его устами говорит сам Дебюсси всякий раз, когда ему удобнее переложить на созданный им самим персонаж часть ответственности за высказываемые оценки.

«Надо искать дисциплины в свободе, а не в правилах обветшавшей философии, годной для слабых, — говорит господин Крош, обращаясь к своему автору. — Не надо слушать ничьих советов, разве только советы проносящегося ветра, рассказывающего нам историю мира» [1].

Эта последняя фраза, которая в устах господина Кроша звучит почти как лозунг, предостерегающий молодых от слишком серьезного восприятия правил, какие внушают им старшие, отвечает все той же бунтарской позиции Дебюсси, выраженной несколькими годами ранее в письме к одному из своих друзей — А. Лероллю (28 июля 1894 года): «Мы возделываем лишь сад наших инстинктов и без всякой почтительности ходим по грядкам, симметрично засаженным «золотыми мыслями» [2]. Дебюсси считал, что истинный талант не может пассивно поддаваться тому, чему его научат в школе или консерватории, поскольку слишком большая вера в школярские рецепты неуклонно ведет к ослаблению фантазии, «этой таинственной силы, которая позволяет нам найти правильное решение» и которую не следует, впадая в другую крайность, перегружать «постоянными упорными поисками». «Нужно открыто сказать себе, что перед искусством мы ничто, мы только орудие предназначения, и именно поэтому нужно дать исполниться этому предназначению», — писал он Э. Шоссону в феврале 1894 года [3].

Много лет спустя в статье «О вкусе» Дебюсси, ссылаясь на примеры других культур, развил мысли, занимавшие его в годы молодости: «Были и даже существуют и теперь, несмотря на замешательство, вносимое цивилизацией, очаровательные маленькие народности, учившиеся музыке так же просто, как учишься дышать. Их консерватория — вечный ритм моря, шелест ветра в листве и тысячи маленьких шумов, к которым они старательно прислушивались, никогда не заглядывая в произвольно написанные трактаты. Их традиции существуют только в очень старых песнях, смешанных с танцами, в которые каждый столетие за столетием вносил свой почтительный вклад. Между тем яванская музыка придерживается контрапункта, рядом с которым

---

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 39.
[2] M. Denis. Henri Lerolle et ses amis. Paris, 1932, p. 30.
[3] «La Revue Musicale», 1925, décembre, p. 126.

контрапункт Палестрины всего лишь детская игра. И если прислушаться без европейского предубеждения к очарованию их «ударных», то поневоле придется констатировать, что у нас они издают всего-навсего варварский шум ярмарочного цирка.

У аннамитов исполняется нечто вроде эмбриона музыкальной драмы под китайским влиянием, где можно обнаружить тетралогическую основу. Здесь только больше богов и меньше декораций... Яростный кларнетик ведет эмоцию; тамтам организует ужас... и все. Нет специального театра, нет скрытого оркестра. Только инстинктивная потребность в искусстве, изобретательно удовлетворяемая; никаких следов дурного вкуса! [...] Не значит ли это, что цивилизованные страны испорчены профессионалами?»[1].

Фаустовские начала цивилизации, достигшие одной из вершин своего развития в эпоху сциентизма, нашли также выражение в музыке, в условности ее символики, и воспринимались Дебюсси как нарушение равновесия между мышлением и бытием, разумом и природой. Отсюда то особое значение, какое он приписывает интуиции в процессе создания музыки. Чем же выступает она в его понимании? «Музыка — математика таинственная, и элементы ее входят в состав Бесконечности. Музыка ответственна за движение вод, за игру воздушных течений, колеблемых изменчивым ветром; нет ничего музыкальнее солнечного заката!

Для тех, кто умеет смотреть с волнением,— это самый прекрасный урок развития материала, урок, записанный в книге, недостаточно изучаемой музыкантами,— я имею в виду книгу Природы...»[2].

Несколько лет спустя, в январе 1911 года, Дебюсси снова возвращается к этой теме: «Музыка — искусство свободное, бьющее ключом, искусство, овеянное вольным воздухом, искусство, родственное силам природы — ветру, небу, морю! Не следует превращать ее в искусство затхлое, школьное»[3]. А между тем, подавал свой голос господин Крош еще в 1901 году, «ее превращают в умозрительную песню. Я предпочитаю немногие ноты

---

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 213.
[2] Там же, с. 140.
[3] Там же, с. 187.

флейты пастуха-египтянина; он вносит свое в пейзаж и постигает гармонии, неизвестные вашим трактатам»[1].

«Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? — спрашивает Дебюсси в другой раз, в беседе по поводу «Мученичества св. Себастьяна».— Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несет в себе собственную гармонию, и, какие бы усилия к этому ни приложить, никогда не удается найти гармонии ни более точной, ни более искренней. Только таким образом сердце, предназначенное для музыки, совершает самые прекрасные открытия.

[...] Я ненавижу всяческие доктрины и их дерзости.

Поэтому-то я и хочу записать музыкальные сны при самой полной отрешенности от самого себя. Я хочу воспеть свой внутренний пейзаж с наивным простодушием детства.

Конечно, эта бесхитростная грамматика искусства не обходится без столкновений. Она всегда будет шокировать приверженцев ухищрений и лжи»[2].

«Музыка,— пишет Дебюсси в 1913 году,— как раз то искусство, которое ближе всего к природе, то искусство, которое расставляет природе самые хитрые ловушки. Несмотря на притязания присяжных переводчиков, художники и скульпторы в состоянии дать нам только весьма произвольное и всегда фрагментарное толкование красоты вселенной. Они схватывают и фиксируют всего лишь один из ее аспектов, одно-единственное мгновение; только музыканты обладают преимуществом уловить всю поэзию ночи и дня, земли и неба, воссоздать их атмосферу и ритмически передать их необъятную пульсацию»[3]. Естественно, предостерегал Дебюсси еще за десять лет до этого, имеется в виду не прямое подражание, «а только эмоциональное отображение того, что «невидимо» в природе. Разве можно передать тайну леса, измерив высоту его деревьев? И разве не безмерная его глубина

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 38.
[2] Там же, с. 192.
[3] Там же, с. 223.

дает свободу воображению?»[1] Ф. Ломбризе очень удачно определяет творческую позицию Дебюсси как «музыкальный пример чисто поэтических опытов»[2]. Недаром ведь Дебюсси в связи с постановкой «Пеллеаса и Мелизанды» в апреле 1902 года высказывает мысль, которая самым тесным образом сближает его с эстетикой символистов: «Музыка не сводится к более или менее верному воспроизведению природы, она способна открывать тайные связи между природой и воображением»[3]. Сходное воззрение выражал молодой П. Валери, говоря в цитированном ранее письме к Малларме от 18 апреля 1891 года о том, что идеалом должно быть искусство, объединяющее мир, который нас окружает, с миром, который на нас нисходит. Почти буквально ту же идею, при этом совершенно в духе «соответствий» Бодлера, высказал и Гоген в письме к Э. Шуффенекеру от 14 января 1885 года: «Вглядитесь в великое творение природы, посмотрите, нет ли правил, которые дают возможность вызывать с помощью средств абсолютно различных, но сходных в своем воздействии всевозможные человеческие чувства»[4].

Не было ничего более чуждого Дебюсси, чем умозрительная музыка. Разве не повторял он неоднократно, что «музыка должна смиренно стараться *доставлять удовольствие.* [...] Усложнение, доведенное до крайности, противоречит искусству»[5]. В другом месте Дебюсси разъяснял, чтó он под этим понимает: «...Музыка покоилась до сих пор на ошибочном принципе. Слишком уж стремятся писать: сочиняют музыку для бумаги, тогда как она существует для слуха. Придают слишком большое значение характеру письма, фактуре, приемам и ремеслу! Ищут идей в себе, тогда как следует искать их вокруг себя. Комбинируют, строят, выдумывают темы, которые должны выражать идеи. Их развивают и видоизменяют во взаимодействии с другими темами, представляющими собой другие идеи. Занимаются метафизикой, но никак не музыкой. Эта последняя должна быть непосредствен-

---

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 82.
[2] F. Lombriser. L'expression de la nature dans la musique de Claude Debussy. — «Bulletin du Conservatoire de Fribourg», 1955, mars-avril, p. 57.
[3] «Comœdia», 1920, 17 octobre.
[4] M. Malinque. Lettres de Gauguin, 1945, lettre № 11.
[5] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 168.

но воспринята ушами слушателя без необходимости обнаруживать абстрактные идеи в извилинах сложного развития»[1].

«Надо, чтобы красота была *ощутима*, чтобы она доставляла нам наслаждение немедленное, чтобы она покоряла нас и вкрадывалась в нас без затраты на это каких-либо усилий с нашей стороны»[2],— дополняет он свое суждение о чрезмерной усложненности искусства в уже цитированной беседе 1904 года, и девять лет спустя подчеркивает: «Музыка делается «трудной» всякий раз, когда она не существует (трудность только слово-ширма, чтобы скрыть ее убожество)»[3].

«Очистим нашу музыку,— призывает Дебюсси в другой статье 1913 года.— Постараемся спасти ее от кровоизлияния. Попытаемся добиться музыки более обнаженной. Не допустим, чтобы эмоция была задушена нагромождением накладывающихся друг на друга мотивов и рисунков: каким образом можно было бы передать цветение или силу эмоции, сохраняя при этом заботу обо всех подробностях записи, стремясь поддержать дисциплину, немыслимую среди кишащей своры коротких тем, друг друга расталкивающих, друг на друга громоздящихся с целью покусать за ноги эту несчастную эмоцию, ищущую в конце концов спасения в бегстве?.. Как общее правило, всякий раз, когда в искусстве думают об усложнении формы или переживания, то это потому, что не знают, что хотят сказать»[4].

Ценя в художнике спонтанность, Дебюсси столь же большое значение придавал и непосредственности реакции у слушателя. Часто встречаешься, говорит он, с заявлением: «„Я должен послушать это несколько раз“. Нет ничего ошибочнее! Когда хорошо слышишь музыку, [...] слышишь сразу то, что *надо слышать*. Остальное — всего лишь дело среды или внешнего воздействия»[5].

Много места уделяет Дебюсси в своих заметках и высказываниях драматической музыке и в связи с нею — Вагнеру. Нужно помнить, что здесь к нам обращается создатель одного из величайших оперных шедевров, тот, кто должен был перебороть

---

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 169.
[2] Там же.
[3] Там же, с. 213.
[4] Там же, с. 225.
[5] Там же, с. 207.

порабощающее влияние Вагнера в себе самом и боролся с ним в своей художественной среде.

Введение Вагнером «симфонизма» в оперу не решает, по мнению Дебюсси, проблемы музыкальной драмы и несет в себе внутреннее противоречие. «Музыка имеет ритм, скрытая сила которого направляет ее развитие, движения души имеют другой ритм, [...] подчиненный разнообразному ходу событий. От наслоения этих двух ритмов рождается постоянный конфликт. Он выражается по-разному: либо музыка задыхается в погоне за действующим лицом, либо действующее лицо усаживается на ноту, чтобы позволить музыке догнать его. Бывают чудодейственные совпадения двух сил. [...] Но это дело случая. [...] Применение симфонической формы к драматическому действию могло бы привести к уничтожению драматической музыки, вместо того чтобы служить ей на пользу» [1].

«Подумайте, — говорит Дебюсси в другом месте о героях опер Вагнера, — они ни разу не появляются без сопровождения своего проклятого «лейтмотива»; есть даже такие, которые его распевают. Это похоже на тихое помешательство кого-то, кто, передавая вам визитную карточку, стал бы с волнением декламировать ее содержание!» [2] И снова: «Я ненавижу лейтмотив, и не только тогда, когда он применяет его умеренно и с пониманием. Подумайте только, разве можно выразить в композиции одни и те же эмоции дважды. Нужно или не задумываться, или поддаться лени. Не дайте обмануть себя переменой ритма и тональности. Это, говоря без обиняков, взвинчивание цены жульническим способом» [3]. Еще в 1889 году в беседе с Э. Гиро Дебюсси отмечал: «Вагнер стремится к тому, чтобы приблизиться к произносимому слову, но только в теории, поскольку в сущности он трактует голоса очень «вокально». Его способ декламирования — это ни речитатив на итальянский манер, ни лирическая ария. Он бросает слово на симфонический фон, который подчиняет словам, но с недостаточной суровостью. Его произведения лишь частично реализуют провозглашаемые им принципы о необходимости этого подчинения. Ему не хватает смелости, чтобы их применить. Он впа-

---

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 28.
[2] Там же, с. 154.
[3] A. Fontainas. *Mes souvenirs du symbolisme*. Paris, 1928, p. 92—93.

дает в преувеличенную точность и мелочность, не оставляя ничего для догадки... А кроме того, здесь слишком часто поют, тогда как «петь» нужно только иногда»[1]. Позднее, в цитированном интервью 1909 года «Музыка сегодняшняя и завтрашняя», Дебюсси снова говорил о Вагнере: «То, что с нашей, французской точки зрения, особенно фальшиво,— это его театр! Четыре вечера для одной драмы! Неужели это кажется вам допустимым? И заметьте, что в течение четырех вечеров вы слышите все одно и то же. Действующие лица и оркестр последовательно перебрасываются теми же темами, и так вы доходите до «Гибели богов», которая представляет собой опять-таки резюме всего, что вы уже слышали! Ну что ж! Повторяю еще раз. Все это недопустимо для тех, кто любит ясность и лаконичность»[2].

По мнению Дебюсси, в музыкальной драме все должно служить выражению лирического начала, воплощенного в человеческом голосе. Его не может поглощать оркестр, изображающий дионисийскую стихию космоса, как это происходит у Вагнера. В «Парсифале» Дебюсси оценил как раз то, что музыка здесь была сведена к более человеческим размерам, что «нет больше нервной одышки в погоне за болезненной страстью Тристана, за криками бешеного зверя в образе Изольды; нет также напыщенных комментариев бесчеловечности в устах Вотана»[3]. Однако от внимания Дебюсси не ускользнула претенциозность той псевдорелигиозной мистерии, которая должна была служить моральному возрождению человечества. Какой же моральный урок преподносит это «очистительное» искусство? «Посмотрите на Амфортаса, печального рыцаря Грааля... [...] Раз ты рыцарь Грааля и королевский сын, пронзи себя насквозь копьем, вместо того чтобы в меланхолических кантиленах на протяжении трех актов тянуть рассказ о позорном ранении!» Лучше всего удался Вагнеру Клингзор. Но кто же такой Клингзор? «Бывший рыцарь Грааля, выставленный из святилища за его слишком самостоятельные взгляды на целомудрие», завзятый ненавистник, «хитроумный волшебник», «старый рецидивист» — не только единственное «человечное» действующее лицо, но и единственный «нравственный»

---

[1] M. Emmanuel. «Pelléas et Mélisande» de Debussy, p. 34.
[2] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 180.
[3] Там же, с. 122—123.

человек в драме, где провозглашаются самые ложные этические и религиозные идеи» и где «никто [...] не хочет принести себя в жертву», за исключением сентиментальной Кундри[1].

Урок, вынесенный из «Парсифаля», — произведения, реакционного по своей идеологии и неудачного по драматургии, хотя и содержащего немало прекрасных музыкальных страниц,— дал Дебюсси основание для саркастического сравнения: «...можно извлечь из творчества Вагнера картину довольно впечатляющую: Бах — это святой Грааль, Вагнер — Клингзор, желающий попрать Грааль и сам стать на его место... Бах властно сияет над музыкой, и в своей доброте он пожелал, чтобы нам довелось услышать слова, еще неслыханные в оставленном им великом примере служения музыке и бескорыстной любви к ней. Вагнер же уходит... стушевываясь... *тенью черной и тревожащей*»[2]. Эти строки Дебюсси писал в 1903 году, когда слава реформатора из Байрейта еще сияла полным блеском и ничто не предвещало ее заката. Уже тогда Дебюсси полностью сознавал, что, желая преодолеть отставание, какое вызвал Вагнер в развитии музыки, нужно развеять миф о нем в умах ослепленных художников. Отсюда резкие выпады против создателя «Тристана».

Вагнера погубили как его «героическое комедиантство» и «напыщенная истерия»[3], так и «чисто немецкая потребность упрямо бить по одному и тому же интеллектуальному гвоздю из страха не быть понятым»[4]. Создания Вагнера не устоят против жестокого действия времени, предсказывает Дебюсси. «Тем не менее от него останутся прекрасные руины. Под их сень придут наши внуки размышлять о минувшем величии человека, которому не хватило только небольшой доли человечности для того, чтобы стать совсем великим»[5]. Размышляя же о тупике, в который Вагнер загнал своих эпигонов, Дебюсси писал: «Вагнер никогда не служил музыке. Он даже не служил Германии».

И когда Вагнер в порыве безумной спеси восклицал: «Вот теперь у вас есть искусство!» — он мог с таким же успехом ска-

---

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 123.
[2] Там же, с. 68—69.
[3] Там же, с. 60.
[4] Там же, с. 154.
[5] Там же, с. 122.

зать: «Вот теперь я оставляю вам хаос: ваше дело оттуда выбраться!»[1] «Вагнер,— заключил Дебюсси, отвечая на вопрос о немецком влиянии в музыке,— если можно выразиться с некоторой подходящей для него напыщенностью, был прекрасным закатом солнца, который приняли за утреннюю зарю...»[2].

Влияние Вагнера роковым образом отразилось на развитии французской музыки. «...Ничто не выглядело печальнее неовагнерианской школы, где французский дух потонул в подделках Вотанов в полусапожках и Тристанов в бархатных куртках»[3],— говорит Дебюсси. Вообще «в наше время [...] музыка все больше и больше склонна служить аккомпанементом к чувствительным или трагическим анекдотам и берет на себя несколько двусмысленную роль ярмарочного зазывалы у входа в балаган, где надсаживается зловещее „Ничтожество"»[4].

Острой критике подвергает Дебюсси также итальянский веризм. Щадит он только Верди, несмотря на то что эстетика «Травиаты» немало способствовала возникновению этого направления. «Переходя из романсов в каватины, путешествуешь не без удовольствия, поскольку наталкиваешься то здесь, то там на правдивую страсть. Это никогда не претендует на глубину. Все напоказ, и, несмотря на печаль ситуаций, всегда светит солнце. Эстетика этого искусства, безусловно, порочна, так как нельзя передать жизнь песнями. Но Верди обладает героической способностью лгать о жизни, и это, пожалуй, более прекрасно, нежели попытки реализма, на которые отваживается молодая итальянская школа»[5]. Именно в операх Леонкавалло и Масканьи Дебюсси усматривает тот «принцип веристского кино, следуя которому действующие лица накидываются друг на друга, вырывая один у другого мелодии изо рта, и где в одном акте содержится целая жизнь: рождение, замужество, включая туда же и убийство... Это разрешает писать минимум музыки, что весьма логично, поскольку нет времени ее услышать»[6]. Исходя из всего этого, Дебюсси и обращается к молодым музыкантам младшего

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 68.
[2] Там же, с. 58.
[3] Там же, с. 170.
[4] Там же, с. 18.
[5] Там же, с. 84.
[6] Там же, с. 234.

поколения, чтобы они не дали себя соблазнить иллюзиями веризма. «Столько усилий, чтобы высвободить музыку из рытвин лжи и вернуть ее к первозданной красоте, не должны коснеть в заводи небытия, именуемой веризмом»[1].

Ни «вагнеризм», ни тем более «веризм» не могли удовлетворить создателя «Пеллеаса и Мелизанды», эстетика которого, многим обязанная идеям символистов, складывалась, несмотря на это, в оппозиции к Вагнеру. «После нескольких лет усердного паломничества в Байрейт, — вспоминает Дебюсси в апреле 1902 года, — я начал сомневаться в вагнеровских принципах, говоря же точнее, осознал для себя, что они могут служить только особенному явлению — гению Вагнера... Поэтому надо искать *дальше Вагнера*, а не *по Вагнеру*»[2].

Что особенно отталкивало Дебюсси в Вагнере — это однозначность его символики. Лишенные какого бы то ни было подтекста, символы (лейтмотивы) Вагнера представали в глазах Дебюсси лишь как семантические заменители, которые поставляли дешевое умственное развлечение неразборчивому буржуа. Не принуждая воображение к усилию, они не доставляли также возможности познать истинную ценность глубокого эстетического переживания. «[...] Считать, что определенная аккордовая последовательность изобразит то или иное чувство, определенная фраза — то или иное действующее лицо. Довольно неожиданная игра в антропометрию!»[3] — восклицает Дебюсси.

Каков же был идеал драматической музыки, исповедуемый самим Дебюсси? Композитор проявил его очень рано, уже в 1889 году, сказав Э. Гиро (при этом стоит обратить внимание на то, сколь близок здесь Дебюсси эстетике Малларме): «Я не пытался подражать тому, что меня восхищало в Вагнере. Драматическую форму я понимаю по-другому: музыка начинается там, где слово бессильно. *Музыка создана для невыразимого* (курсив мой. — *С. Я.*). Мне хотелось бы, чтобы она имела такой облик, будто она то выступает из тени, то скрывается в ней, чтобы всегда оставаться скромной дамой... Ничто не должно замедлять хода драматического действия: всякое развитие музыкальной

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с 85.
[2] «Comœdia», 1920, 17 octobre.
[3] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 29.

темы, которого не требуют слова, является ошибкой, не говоря о том, что музыкальное развитие, даже краткое, нельзя подгонять к изменчивости слов». А на вопрос, какой из поэтов мог бы создать текст либретто, отвечающий его требованиям, Дебюсси ответил: «Такой, который, не досказывая всего, позволил бы слить мои мечтания со своими, который создал бы образы вне какого бы то ни было времени и места, который не навязывал бы мне деспотически «сцены для обработки», а позволил бы иметь там и здесь больше мастерства, чем он сам... Я мечтаю о текстах, которые бы не обрекали меня на создание длинных, скучных актов, а предоставляли бы мне изменчивые сцены, различные по месту действия и характеру своему, где персонажи не разглагольствуют, а живут»[1].

В этих словах перед нами уже, собственно, предвкушение того, чем будет «Пеллеас и Мелизанда».

Чтобы избавить французских музыкантов от вагнеровского «угара», Дебюсси вызывал в их памяти славные образцы родного прошлого и не останавливался даже перед тем, чтобы затронуть в них патриотическую струну. «Считать,— писал он,— что отличительные особенности, присущие гению одной нации, могут быть безболезненно привиты другой,— заблуждение, довольно часто направляющее нашу музыку по ложному пути, так как мы перенимаем с доверчивым энтузиазмом любые приемы, в которых ничто французское не может найти места. Лучше было бы сличить их с нашими, увидеть то, чего нам не хватает, и попытаться овладеть этим, не меняя ничего в ритме нашего мышления. Так мы обогатим свое достояние»[2].

«Я,— говорит Дебюсси в 1909 году,— попросту стремился дать волю своей натуре и своему темпераменту. И главным образом я стремился к тому, чтобы *снова стать французом* (курсив мой.— *С. Я.*). Французы слишком легко забывают о присущих им качествах — ясности и изяществе — и подпадают под влияние германских длиннот и тяжеловесности»[3]. «А между тем у нас,— отмечал он в 1903 году,— в творчестве Рамо жила чистая французская традиция, сотканная из чарующей, хрупкой нежности, из

---

[1] M. Emmanuel. «Pelléas et Mélisande» de Debussy, p. 35—36.
[2] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 210.
[3] Там же, с. 180.

верного выражения чувств, из точной декламации в речитативе, жила традиция без немецкой претензии на глубину. [...] Право же, стоит пожалеть о том, что французская музыка слишком долго шла по путям, коварно удалявшим ее от ясности в выражении чувств, от точности и собранности формы — качеств значительных и присущих французскому духу» [1]. И в 1908 году добавлял по поводу «Ипполита и Аристии» Рамо: «Мы теперь почти не осмеливаемся быть остроумными из страха не оказаться достаточно величественными» [2].

Куперен, этот, по мнению Дебюсси, «самый поэтичный из наших клавесинистов, чья нежная меланхолия кажется чудесным отголоском, пришедшим из таинственной глубины пейзажей, где печалятся персонажи Ватто» [3], также заслуживает того, чтобы «задуматься над примерами в виде некоторых маленьких клавесинных пьес его». Они являют собой «очаровательные образцы такой грации и естественности, какой мы больше не знаем»,— писал Дебюсси в 1913 году [4], а еще в 1904 году в интервью о тогдашнем состоянии французской музыки подчеркивал: «Куперен, Рамо — вот настоящие французы...» «Французская музыка,— было сформулировано в том же интервью,— это ясность, изящество, декламационность простая и естественная; французская музыка стремится прежде всего *доставлять удовольствие.*

Музыкальный дух Франции — это нечто вроде живой восприимчивости, полной фантазии» [5].

Дебюсси, конечно, имел в виду не какое-либо подражание образцам прошлого или возвращение к старой музыке, речь шла только об освобождении музыкального искусства от германской гегемонии и о направлении его на новые пути развития. Лучшим примером того, что это возможно, служили его собственные произведения, но одновременно в своих полных открытий творческих перипетиях он иногда ощущал потребность изложить свой накопившийся опыт и осознать для себя смысл своих намерений.

На одной из «сред» у Луиса — это могло быть примерно тогда, когда Дебюсси, закончив прелюд «Послеполуденный отдых

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 177—178.
[2] Там же, с. 175.
[3] Там же, с. 208.
[4] Там же, с. 224.
[5] Там же, с. 168.

фавна», работал над первым вариантом «Пеллеаса и Мелизанды», а значит, за шесть-семь лет до того, как он начал писать в журналы,— композитор, спровоцированный на филиппику энтузиастами Вагнера, в каких не было недостатка среди друзей Луиса, высказал попутно одно из самых интересных своих суждений:

«Уже у Бетховена искусство развития темы опирается на повторы, постоянные возвращения к идентичным мотивам. Вагнер довел этот способ почти до карикатуры... Я хотел бы достичь, и я достигну наконец того, чтобы музыка действительно избавилась от мотивов и строилась, скорее, на одном постоянном мотиве, течения которого ничто не прервет и который никогда не повторится. Тогда развитие формы будет логичным, уплотненным и дедуктивным. Уже не будет между двумя повторами ни характерного мотива, связанного с положением в форме произведения, ни поспешного и поверхностного заполнения пустот. Развитие уже не будет этим раздуванием материала, риторикой профессионала, вышколенного отличными уроками, а станет трактовать материал в более общем смысле, даже и духовном»[1].

Лет через десять, в письме к Дюрану от 3 сентября 1907 года, Дебюсси вернется к этой теме: «Я все больше убеждаюсь в том, что музыка по сути своей не представляет нечто обретающееся в точной и традиционной форме. Она состоит из красок и ритмов... Только Бах предугадывал эту истину»[2]. И в другом месте, в беседе с Э. Лало около 1911 года, говоря о хоре, которому должна была быть отведена первостепенная роль в задуманной комической опере «Дьявол на колокольне», он снова выражал такое желание: «То, что я хотел бы сделать, это что-то очень распыленное, неоднородное, лишенное связей, неуловимое, что-то неорганическое и, однако, в сущности организованное... настоящая человеческая толпа, где каждый голос свободен и где все сообща создает движение и впечатление целого»[3].

Из приведенных выше высказываний недвусмысленно явствует, что Дебюсси имеет в виду какую-то новую концепцию организации звукового пространства. Какую же? Связи с бергсони-

[1] A. Fontainas. Mes souvenirs du symbolisme, p. 92—93.
[2] C. Debussy. Lettres à son éditeur, p. 55.
[3] L. Vallas. C. Debussy et son temps, 1958, p. 364.

анской идеей необратимого времени представляются здесь несомненными. Но не только: последний из приведенных отрывков навязывает сегодняшнему читателю ассоциацию с алеаторической техникой, примером которой выступает хотя бы интерпретация хора в «Трех стихотворениях Анри Мишо» В. Лютославского. Определенный свет могут здесь пролить также несколько упоминаний в статьях Дебюсси о «музыкальной арабеске».

Говоря о соль-мажорном «Бранденбургском концерте» Баха, он пишет в мае 1901 года: «... здесь находишь почти неприкосновенной [...] «музыкальную арабеску»... [...] Палестрина, Виттория, Орландо ди Лассо и другие пользовались этой божественной «арабеской». Они обнаружили ее основу в григорианском пении и поддержали ее хрупкие завитки стойкими контрапунктами. Бах, снова взявшись за «арабеску», сделал ее более гибкой, более текучей, и, несмотря на строгую дисциплину, к которой этот великий мастер обязывал красоту, арабеска смогла существовать с той свободной, постоянно обновляющейся фантазией, которая изумляет еще и в наше время.

В музыке Баха волнует не характер мелодии, а ее очертания; и даже чаще параллельное движение нескольких линий, встреча которых, будь она случайной или преднамеренной, вызывает эмоцию»[1].

И полтора года спустя, снова ссылаясь на пример Баха, Дебюсси пишет: «Старик Бах, в котором содержится вся музыка, не считался, поверьте, с правилами гармонии. Он предпочитал им свободную игру звучаний, движения которых — параллельные или пересекающиеся — подготовляли неожиданный расцвет, украшающий непреходящей красотою любую из его бесчисленных тетрадей.

То была эпоха цветения «восхитительной арабески», и музыка подчинялась законам красоты, входящим во всеобъемлющие законы природы»[2].

Под «арабеской» вообще понимается капризная извилистая линия, идущая от стилизации растительных мотивов в греческой, византийской, а также в арабской и персидской орнаментике.

---

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 21—22.
[2] Там же, с. 56—57.

Но уже в сознании Бодлера «арабесковый рисунок» расценивался как «наиболее одухотворенный из всех»[1]. Так же, можно полагать, толковало арабеску второе поколение английских прерафаэлитов (У. Моррис, У. Крейн, Э. Берн-Джонс), которое вместе с некогда знаменитым книжным иллюстратором О. Бердслеем — не без влияния, впрочем, некоторых полотен Ван Гога и Сёра, а также гравюр на дереве Гогена, гуашей Г. Моро, литографий О. Редона, рисунков Тулуз-Лотрека, японского искусства и, наконец, живописи набистов и Э. Мунка — сыграло решающую роль в распространении арабески, особенно в графике и декоративном искусстве fin de siècle, так что она стала одним из существенных элементов в стиле «сецессион», в котором эпоха девятисотых годов пыталась выразить свои универсалистские и спиритуалистические устремления. Еще Освальд Шпенглер в «Закате Европы» под впечатлением царивших тогда тенденций приписывал арабеске магические свойства: «Она в наивысшей степени антипластична, враждебна как картине, так и любой осязаемой вещи... сама бестелесная, она наделяет плотью предмет, покрывая его беспредельным богатством [своих переплетений]». В шпенглеровской морфологии культуры арабеска принадлежит к тому же самому разряду средств, освобождающих воображение художника от тяжести материи (вещества), как и «unendliche Melodie» Вагнера, во всяком случае, проистекает из того же источника — из ностальгии по внеземному, растворяющему душу в бесконечности.

Когда от этого толкования, в котором сам факт применения арабески (как в живописи, так по аналогии и в музыке) с большей или меньшей достоверностью возводится к метафизическим интенциям, мы вернемся, однако, к цитированным выше текстам Дебюсси, нас должно озадачить отсутствие в них каких-либо оснований для приписывания создателю «Пеллеаса и Мелизанды» метафизических интересов.

Дебюсси очаровывает в арабеске прежде всего ее абстрактность и отсутствие определенных символических значений. Его восхищает в ней то, что она воздействует лишь чистой красотой, не индивидуализированной, лишенной всякого психологизма.

---

[1] Ch. Baudelaire. Œuvres complètes, p. 1192 (Journaux intimes).

Предупреждая, что его понимание орнамента («украшения») «не имеет здесь ничего общего с тем значением, которым его наделяют в музыкальных грамматиках», Дебюсси так поясняет свое суждение об «арабеске» у Баха: «При такой орнаменательной концепции музыка приобретает точность механизма для воздействия на публику. [...]

Не надо считать это чем-то надуманным или противоестественным. Наоборот, это беспредельно более «правдиво», чем жалкий человеческий писк, который пытается издавать музыкальная драма. Музыка сохраняет, в особенности здесь, все свое достоинство, она никогда не снисходит до того, чтобы приспособиться к потребностям сентиментальничания, напускаемого на себя людьми, о которых говорят: «Они так любят музыку». Исполненная гордости, музыка принуждает их здесь к почтению, если не к поклонению. [...] Должен прибавить, — заключает Дебюсси, — что понимание орнаментального замысла совершенно утрачено»[1].

Стоит отметить, что подобный взгляд, решительно чуждый романтикам и в то же время очень близкий Э. Ганслику, исповедовали набисты, а точнее — Морис Дени, который, правда, в своей чувствительной и слащавой живописи воскрешал традиционализм классицистского толка, но в теоретических сочинениях своих высказал немало идей, уже тогда предвосхитивших современную мысль. Пожалуй, никто в его время не отграничивает так четко, как он, «аллегористские или мистические тенденции, то есть поиски выражения через тему (сюжет), от тенденций действительно символистских, то есть поисков выражения через произведение искусства». В этих последних, поясняет Дени, «форма в основном экспрессивна», в то время как в первых «„экспрессивной“ старается быть природа, которой подражают». «Искусство — это прежде всего... творение нашего ума, для которого природа лишь повод». Нужно помнить, говорил Дени, что «картина — это плоская поверхность, покрытая красками, составленными в определенном порядке...» Это известное в свое время определение он дополнил также призывом заменить традиционную перспективу новой концепцией пространства, где глазу зрителя ничто не мешало бы следить за игрой арабесок, а живопись при-

---

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 22.

обрела бы благодаря этому «орнаментальный» характер, чего требовал еще А. Орье и что практиковала школа «Понт-Авен» во главе с Гогеном.

Как отмечает Б. Дориваль, из работы которого мы взяли высказывания Дени[1], это, разумеется, открыло двери искусству беспредметному, к какому в конце концов после Гогена приведут фовизм и кубизм. Но нас интересует здесь прежде всего совпадение этих идей со взглядами, которые по поводу арабесок высказывает Дебюсси, говоря о музыке. Для него, так же как для Гогена или Малларме, а вслед за ними и для Дени, речь шла прежде всего о постановке основного акцента на том, как произведение выражает личность художника, суть действительности или дух эпохи, поскольку Дебюсси лучше, чем кто-либо из современных ему композиторов (до Стравинского), понимал, что традиционное «как» стало настолько обыденным и изношенным, что оно не в состоянии передать всего многообразия изменившегося мира и перестало быть фактором, стимулирующим воображение слушателя к творчеству.

В разделе, посвященном звуковому новаторству Дебюсси, мы еще вернемся к вопросу об арабеске в аспекте чисто музыкальном и тогда, может быть, лучше поймем значение, какое придавал этому понятию композитор. Трудно все же не удивляться тому, что довоенное музыковедение, стремясь отыскать ключ к его музыке, видело в арабеске лишь усложнение (это было результатом взгляда на его произведения с точки зрения гармонии) и не замечало, что этот художник, демонстративно отбрасывая романтическую аффектацию, в сущности, выковывал — это подтверждают его эстетические воззрения — новые методы построения музыкального произведения, свободные от всякой априорности и освобождающие музыку от звучания традиционной символики. У Дебюсси арабеска редко развивается, как у романтиков, под напором субъективного лиризма, чаще она становится равнодействующей звуковых масс, движущихся горизонтально, точкой поляризации движений, позволяющих на мгновение схватить смысл происходящих перемен, согласно воле художника, стремившегося, чтобы

[1] B. Dorival. Les étapes de la peinture française contemporaine, t. 1, p. 108—110.

его музыка являла нам лишь подсознательные субстанции, которые грезятся в символах, а не мыслятся понятиями. «Поиски, предпринимаемые в чистой музыке, — признается Дебюсси в 1902 году, — привели к тому, что мне стал ненавистен классический способ музыкального развития, красота которого — это красота технического порядка и может интересовать лишь мандаринов нашего ремесла. Я стремился вернуть музыке свободу, которая свойственна ей, может быть, в большей степени, чем какому-либо другому искусству, поскольку она не ограничена более или менее точным воспроизведением природы, а способна открывать тайные связи между Природой и воображением» [1].

Открытыми глазами смотрел Дебюсси на перемены, происходящие в культуре его эпохи. Но принимал он не все, что несло с собой развитие искусства. Дух нового времени воспламенял его творческое воображение, но иногда ужасал своей жестокостью. По отношению к «Весне священной» он питал удивление, смешанное с испугом. Тем не менее он прекрасно понимал, что каждая эпоха имеет свое искусство и, как он говорил, «век самолетов имеет право на свою музыку» [2]. Он предвидел также, что нарастающая демократизация культуры создаст для своих целей новые формы искусства, а может быть, вызовет к жизни также и старые формы, вливая в них новое содержание. Как бы предваряя позднейшее возрождение оратории и античной тематики в драматической музыке (Мийо, Онеггер), Дебюсси писал: «Разве не у Еврипида, Софокла и Эсхила находим мы те великие движения человеческой души, с линиями столь простыми и последствиями столь естественно трагическими, что они могут быть понятны душам как наименее изысканным, так и наименее предубежденным...» [3].

Но, может быть, наиболее глубоко он заглянул в будущее своим взглядом провидца, слушая в одно из воскресений духовой оркестр в парке под открытым небом: «Я предвижу возможность создания музыки, предназначенной специально для исполнения под открытым небом, музыки, целиком состоящей из таких широких линий с вокальными и инструментальными дерзаниями,

---

[1] «Comœdia», 1920, 17 octobre.
[2] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 225.
[3] Там же, с. 93.

которые играли бы в свободном пространстве и радостно неслись бы над вершинами деревьев в сиянии воздушных просторов. Гармоническая последовательность, кажущаяся неестественной в затхлости концертного зала, несомненно, зазвучала бы по-настоящему под открытым небом [...] Тогда произошло бы таинственное сотрудничество воздуха, движения листьев и ароматов цветов с музыкой: она соединяла бы эти элементы в столь естественном согласии, что, казалось бы, участвовала в каждом из них... Затем можно было бы, наконец, окончательно убедиться в том, что музыка и поэзия — единственные искусства, движущиеся в пространстве... Я могу ошибаться, но мне кажется, что в этой мысли заложены возможности мечты для будущих поколений»[1].

Создание этой «пространственной» музыки, вынесенной за стены, освященные мещанской традицией концертного ритуала [идея, брезжущая уже у венецианцев (полихоральные произведения), у Моцарта (Serenata Notturna KV 239), Берлиоза и не так давно возрожденная К. Штокхаузеном[2]], Дебюсси предоставил своим наследникам, сознавая, что еще не пришло время отнестись всерьез к этой его мысли. Сам он довольствовался той «алхимией звуков», о которой не раз упоминает в своих письмах, полностью отдавая себе отчет в том, что рано или поздно результаты ее внедрятся в творческое сознание и революционизируют мышление композиторов. Он не ошибался, когда писал П. Луису в феврале 1895 года, что работает над произведениями, которые будут поняты только «внуками в XX веке»[3]. Лишь поколение П. Булеза сделает выводы из достижений его «алхимии».

Как мы уже говорили, Дебюсси возмущался аналитиками. Когда Р. Ленорман в своей книге о современной гармонии ссылался на примеры, взятые из его произведений, Дебюсси в письме от 25 июля 1912 года не поколебался предостеречь автора: «Подумайте о неопытных руках, которые неосмотрительно захотят воспользоваться вашим исследованием,— ведь единственным результатом этого будет то, что они окончательно загубят всех этих прекрасных мотыльков, и так уже несколько помятых

---

[1] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 33 (ср. также с. 65).
[2] K. Stockhausen. Musik im Raum. — «Die Reihe», 1959, № 5, S. 59—73.
[3] Correspondance de C. Debussy et P. Louys, 1945, p. 45.

анализом»[1]. А в статье «О вкусе» (февраль 1913 года) он прибегает к еще более весомым аргументам, чтобы по возможности убедить в обоснованности своей неприязни к аналитическому разбору: «Когда бог Пан соединил семь трубок сиринкса, он подражал сначала только меланхолически тянущейся ноте жабы, жалующейся под лучами луны. Впоследствии он соревновался с пением птиц. Вероятно, с того времени птицы обогатили свой репертуар.

Эти первоисточники достаточно священны, чтобы музыка могла ими в какой-то степени гордиться и сохранять долю тайны. Во имя всех богов не будем же пытаться ни освобождать ее от этой тайны, ни стараться разъяснить ее. Украсим ее тонким соблюдением «вкуса». И пусть он будет хранителем Тайны»[2].

Защищая тайны музыки, Дебюсси, конечно, руководствовался заботой о слушателе. Но только ли о том шла речь, чтобы сохранить очарование неожиданности, какое сопутствует погружению во все то, чего мы еще не знаем? Не думаю. Убеждение, вынесенное им из опыта жизни, учило его, что познание уничтожает предмет нашего любопытства, лишает его особой ценности в наших глазах, как бы изгоняет его из мира природы, с которой мы сосуществуем, и придает ему нечто такое, что отделяет его от нас, делает его для нас биологически чуждым. С подлинными произведениями искусства дело обстоит не только так, как с предметами, которые наше познание вырывает из мира природы. Дебюсси отдает себе отчет в том, что одним интеллектом ничего не постигнешь в произведении, поскольку недостаточно его осознать, а нужно его еще и пережить. Сила воздействия произведения на наше воображение и вместе с тем сила, с которой оно пробуждает в нас аффект, проистекает из того, что произведение есть в равной мере и определенная частица познаваемой нами материи, и беспредельный акт человеческого сознания, создающего с помощью этой материи действительность, которой без этого акта не существовало бы. Произведение искусства благодаря своей материальной конкретности и выполняемой ею функции представляет собою поэтому двойную проблему: не только познавательную, но и экзистенциальную.

---

[1] L. Vallas. C. Debussy et son temps, p. 356.

[2] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 214.

Искусство как бы изначально должно скрывать в себе тайну, непостижимую для интеллекта. Иначе оно не отличалось бы в этом от науки, для которой, как сформулировал М. Бертело в 1900 году, «мир не имеет тайн». Э. Ален не без основания выше всего ценил в «Человеческой комедии» Бальзака те произведения, которые, умело разжигая наше воображение, дольше умеют хранить свои секреты от неумеренности нашего ума. Символические, многозначные, никогда не поддающиеся полному осознанию, крупные и малые шедевры Дебюсси давали основания опасаться, что критический анализ ослабит силу их воздействия на нас несравненно более, чем романы Бальзака, которые ни сотни исследований, ни время и по сей день так и не смогли вырвать из живой культуры, составляющей нашу духовную пищу.

Музыка Дебюсси

Диалог с традицией в вокальной лирике первого периода творчества — до «Пеллеаса и Мелизанды». Вокальная лирика первого периода творчества Дебюсси, насчитывающая около шестидесяти песен, то есть более двух третей из всех оставленных Дебюсси, в большинстве своем разрознена по частным коллекциям, до сих пор не издана полностью и все еще ждет своего исследователя. Раньше всего она привлекла внимание Ж. Сервьера, потом много нового материала добавил Ш. Кёклен, затем Л. Валлас, а вслед за ними другие авторы монографий пытались в рамках своих обобщающих работ дать ей беглую характеристику. Но более глубокого анализа этого необычайно значительного и интересного раздела творчества Дебюсси никто, собственно, до сих пор не произвел. Правда, С. Лобачевская в одной из своих первых работ [1] уделила много места гармонической стороне некоторых изданных песен Дебюсси, приняв за отправную точку повсеместно тогда разделявшийся взгляд на Дебюсси как импрессиониста, а на символизм — как на проявление импрессионизма; однако же она рассматривала музыку песен в полном отрыве от

---

[1] S. Łobaczewska. O harmonice Klaudiusza Debussy'ego w pierwszym okresie jego twórczości. — «Kwartalnik Muzyczny», 1929, № 5.

поэтического текста для того, чтобы в результате из справедливого в принципе наблюдения, что все новшества гармонии впервые появляются у Дебюсси в вокальных произведениях на тексты французских символистов, сделать парадоксальный вывод, якобы подтверждающий тезис об импрессионизме Дебюсси.

При нынешнем положении вещей, несмотря на то что мы пытались в большей мере, чем до сих пор, учесть неизданные песни композитора, наше обозрение его вокальной лирики также далеко от того, чтобы исчерпать тему, и основной нашей целью осталось показать связи Дебюсси с символизмом почти с самого начала его творческой деятельности. Связи эти проявляются не только в выборе текстов, что мы уже подчеркивали ранее, но и в новаторском способе их трактовки, а также в развивающейся на их основе чисто музыкальной изобретательности, позволившей композитору вырваться из круга гармонического функционализма с его изношенной символикой и указать музыке новые перспективы. К этому стоит добавить (на что до сих пор никто не обратил внимания), что линия развития, характеризующая вокальное творчество Дебюсси первого периода, пожалуй, верно отражает эволюцию, пережитую самим движением символистов от его зарождения в кузнице «Парнаса» и до самого апогея в незаконченных произведениях и эстетических отступлениях Малларме, в театре Метерлинка, в живописи Редона, Гогена и позднее Моне. В период с 1876 по 1884 год воображением Дебюсси безраздельно владела поэзия «парнасцев» — Т. де Банвиля и Ш.-М. Леконта де Лиля, а также их последователя Поля Бурже. Знакомство в конце этого периода с поэзией Верлена и Малларме становится очень близким в 1885—1891 годах, уступая место лишь на короткое время очарованности Бодлером. А потом уже появляются собственные поэтические опыты, тексты Метерлинка, Луиса, Малларме — приходит зрелость, сознающая свою творческую силу и внимающая всем голосам мира.

В 1911 году появилось знаменательное высказывание Дебюсси об отношении композитора к поэзии: «Музыканты, которые не понимают стихов, не должны писать к ним музыку... Шуман никогда ничего не понимал в Генрихе Гейне. По крайней мере таково мое мнение. Можно говорить о его великом таланте, но он не мог уловить в Гейне тонкой иронии. Посмотрите, напри-

мер, как в «Любви поэта» он прошел мимо нее... Анри де Ренье, который пишет совершенные, классические стихи, не может быть переложен на музыку. А представляете ли вы себе музыку на стихи Расина или Корнеля?.. У истинных стихов есть свой собственный ритм... Очень трудно точно придерживаться их ритма, одновременно передавая их вдохновенность. У классических стихов собственная жизнь, «внутренний динамизм»... С ритмической прозой человек чувствует себя значительно лучше, с нею можно обходиться гораздо свободнее в любом отношении. Не следует ли самому музыканту создавать для себя ритмическую прозу? Почему бы и нет? Чего ждать? Вагнер так делал, только вот стихи Вагнера, как и его музыка, не являются примером, достойным подражания. Его либретто не лучше других. Но ему они служили, и важно именно это... Оставим великих поэтов в покое»[1].

Мы позволили себе привести эту весьма длинную цитату, поскольку, как нам кажется, взгляд, который здесь выразил Дебюсси, суммирует многолетний опыт композитора, приобретенный в близком общении с поэзией в период молодости. Свидетельство ли это сомнения в ценности услуг, оказываемых музыке поэзией? Скорее, перед нами доказательство веры в беспредельную силу музыки. Дебюсси черпал из всех источников современной поэзии, чтобы наконец надолго оторваться от нее и найти претворение ее образов в самой музыке.

Первым поэтом, который более всего пришелся по сердцу молодому Дебюсси, был Теодор де Банвиль. И не без основания: среди «парнасцев» он наиболее точно соединял меланхолию с иронией, особенно заботясь о «музыкальности» своих искусных стихов и завоевывая себе тем самым признание символистов. Взгляд, который он высказал в своем «Трактате о версификации», вполне может характеризовать исповедуемую им эстетику: «Поэзия есть одновременно музыка, скульптура, живопись и речь. Она должна очаровывать слух, восхищать ум, представлять звуки, передавать цвета, воссоздавать видимые предметы и пробуждать в нас душевные движения, какие ей будет угодно»[2].

---

[1] «Musica», 1911, mars.
[2] Цит. по книге: A. Cassagne. La théorie de l'art pour l'art en France, p. 451.

Песни на слова Банвиля (их около десятка) принадлежат к самым ранним произведениям Дебюсси. Из тех, что сохранились, две заслуживают особого внимания.

Первая изданная песня Дебюсси, «Звездная ночь» (дату ее создания автор обозначил 1876 годом), весьма интересна тем, что в начальных пяти аккордах ее аккомпанемента отчетливо вырисовывается тема Мелизанды. А поскольку этот мотив связан близким родством с главным мотивом «Девы-избранницы» (1888) и началом песни «О цветах» из «Лирических проз» (1892—1893), и при этом сам мелодический рисунок, который здесь прочерчивают слова «La sereine mélancolie...» («Светлая грусть...»), позднее повторит Мелизанда, начиная третью сцену второго акта словами: «Il fait sombre dans le jardin» («Стемнело в саду...»), мы можем смело сказать, что в этой песне заложены как бы скрытые в зародыше характерные свойства позднейшего мелодического стиля Дебюсси.

Вторая песня на слова Банвиля, «Пьеро» (1881), опять-таки таит в себе предвестие — тонкий юмор, блистать которым Дебюсси будет в «Марионетках», «Детском уголке» или «Ящике с игрушками». Первые такты популярной песенки «При свете луны» служат аккомпанементом этому полушутливому рассказу о юноше, который, сыграв роль Арлекина в только что закончившемся представлении, идет задумавшись по бульвару, не обращая внимания на кокетство уличной Коломбины, пока наконец своим добродетельным равнодушием не пробуждает к себе интерес «месяца с рогами быка», узнающего в нем вместо романтического Гаспара Ночного почтенного канцеляриста Жана Гаспара де Бюро. В тонкой гармонизации (где уже нет недостатка в септимовых параллелизмах) и в умелой имитации в конце мотива аккомпанемента угадывается рука будущего создателя «Сентиментальной беседы».

В страну Парнаса, классически холодного, но не лишенного привлекательности, углубляется юношеское воображение Дебюсси, ища творческого стимула в таких текстах Леконта де Лиля, как «Девушка с волосами цвета льна», весеннее очарование которой пережило все бури сердца, чтобы вновь явиться, хоть и совсем в измененном облике, в известном прелюде для фортепиано под тем же названием (№ 8 из Первой тетради прелюдий, 1910) и в «Джейн» (1882) с ее прелестной мелодией (по сви-

детельству тех, кто имел возможность слышать ее в исполнении певицы Клер Круаза в 1938 году, после чего рукопись где-то затерялась), которая еще отзовется в «Зелени» из шести «Забытых ариетт».

Больше, чем испанский фольклор, богатство которого шире откроется перед взором Дебюсси лишь в 1907 году благодаря собранию народных мелодий Ф. Педрела, притягивала молодого композитора тонкая ирония, с какою Альфред де Мюссе в своих «Испанских и итальянских повестях» изображал людей и пейзаж. Отсюда идея музыкальной рамки к его сатирической картинке «Мадрид, испанская принцесса», музыкальный комментарий к которой затерялся между тем в каком-то частном собрании, как и музыка к другому тексту Мюссе, «Лунная баллада» (наводящая, пожалуй, на мысль скорее о Ш. Гуно, чем об Э. Лало, ранее пытавшемся положить на музыку тот же текст). К соединению подлинного «иберизма» с иронией, как в упомянутом стихотворении Мюссе, Дебюсси созреет лишь в «Прерванной серенаде». А пока его хватало лишь на «испанизм», не выходящий за пределы романтической условности. С гораздо большей достоверностью зазвучит он в маленьком дуэте на слова Т. Готье «Испанская песня» (1880), правда, в основном благодаря ритму болеро, мелодический рисунок которого перейдет почти без изменений четверть века спустя во вторую из «Трех песен Шарля Орлеанского» для хора a capella «Когда я тамбурин услышал». Что особенно поражает в этом «одноголосном» дуэте, это не столько трудная тесситура первого голоса, превышающего нормальные границы сопрано, на что уже обращал внимание Ш. Кёклен, и ряды квинт в аккомпанементе, имитирующем строй гитары (подобный прием использован и в относящейся к тому же периоду «Мандолине»), сколько предъявляемое к певицам требование брать высокие тона пианиссимо — указние, типичное для Дебюсси, всегда склонного натягивать удила романтической экзальтации.

Значительное число песен, около десяти, на слова П. Бурже, написанных при разных жизненных обстоятельствах и по разным побуждениям, не обязательно чисто творческим, показывают уровень весьма неровный. Наличие их в наследии композитора, отличавшегося изысканным литературным вкусом, может удивлять только тех, кто склонен применять к великим художникам слиш-

ком упрощенные формулы. Достоинства текста, хотя бы самого высокого качества, не предопределяют ценности музыки. С другой стороны, сколько знаменитых произведений создавалось на слабые тексты! Даже оставляя в стороне то, что в конце пребывания Дебюсси в консерватории к нему питал дружеское расположение уже известный тогда поэт и прозаик, нужно помнить, что лиризм такого рода, какой был свойствен автору «Ученика» в его ранних стихотворениях, затрагивал сентиментальную струну, сильно резонировавшую в то время в читательских душах, и к ее воздействию не мог оставаться безучастным молодой композитор, испытывавший вдобавок любовные переживания. Следует отметить, что тема почти всех стихотворений Бурже, взятых Дебюсси для своих песен, — овеянные меланхолией воспоминания о былых минутах счастья. Конечно, это, как правило, второстепенные страницы его творчества, и, может быть, мы никогда не имели бы к ним легкого доступа, если бы столь требовательный к себе композитор не согласился на их опубликование под давлением денежных обстоятельств. Но оставить без внимания их присутствие в каталоге музыкальных произведений Дебюсси невозможно, к тому же среди них есть песни и по сию пору исполняемые в концертах.

Уже в самых ранних из них — такова, например, песня «Прекрасный вечер» (1878) — сквозь мелодику, можно сказать, в духе Массне проступают некоторые черты будущего создателя «Пеллеаса и Мелизанды». Мелодическая линия следует точно за текстом, но в ее очаровании нет ничего от жеманства автора «Манон», а что касается гармонии, то дебютант оказывается намного смелее мэтра: с первых тактов здесь сосуществуют рядом две разные тональности, нонаккорд полностью узаконивается, начиная с такта 32 и слов «Всем скоро уходить...». Немалого, видно, труда стоила некогда попытка функционально интерпретировать в аналитическом разборе аккомпанемент этой насчитывающей уже более девяноста лет песни.

В несколько позднее появившемся романсе «Вот когда весна...» (1880—1883) нет ничего особенного, если не считать ряда параллельных трезвучий, сопровождающих слова «Et sur leurs petits pieds...» («И на их маленьких ножках...»). Можно спорить, чье влияние сказалось сильнее в относящемся к тому же времени «Сентиментальном пейзаже»: Бородина, как считает Л. Вал-

лас[1], или, как утверждает Г. Стробель[2], Балакирева, но одно несомненно: художественная индивидуальность Дебюсси, прежде чем сформироваться окончательно, была подвержена самым разным влияниям — русской музыки, восточной, Вагнера и т. д. Тем не менее везде, и притом с самого начала, у него выступает на первый план особая чуткость к *произносимому* слову, к его соотношению с музыкой. И хотя такие произведения, как «Несказанная тишина» (1883), или «Сожаление» (1884) — попытка «продлить часы, когда был любим», — или «Романс Ариэля» (1884), написанный в жажде вызвать «музыку голоса Миранды, вибрирующую в его душе», не принимаются в расчет при серьезном разговоре о творчестве Дебюсси, однако они могли бы приумножить славу композитора меньшего масштаба.

Возьмем, например, такты 1—6 «Колоколов» (1891):

Andantino quasi Allegretto
p
Les feuil_les s'ou-
p et léger
_vraient sur le bord des bran_ches, Dé_li_ca_te_ ment,

Обратим внимание на тонкую, деликатную фактуру этой песни, от первых до последних тактов не осмеливающейся выйти

[1] L. Vallas. C. Debussy. 1944, p. 88.
[2] H. Strobel. C. Debussy. Paris, 1952, p. 31.

за пределы пиано как бы из опасения, чтобы воспоминания «счастливых лет», призванные сюда эхом далеких колоколов, не спугнул никакой громкий голос или резкий звук.

Для «симфонического стиля» песен современника молодого Дебюсси Гуго Вольфа (назовем хотя бы его «Auf einer Wanderung» («На прогулке») или «Im Frühling» («Весной»), написанные в 1888 году на слова Э. Мерике, не говоря уж об «Испанской книге песен» на слова Г. Гейне и Э. Гейбеля, созданной в 1891 году, где — особенно в песне «На зеленом балконе» — композитор, стремясь усилить выразительность, всю драматургическую нагрузку возложил на партию фортепиано) весьма характерна массивность аккомпанемента, и когда сравниваешь с ним разреженную фактуру сценки «Колоколов», с их неназойливой иллюстративностью, не навязывающей воображению слушателя никаких конкретных немузыкальных ассоциаций (ведь даже эти далекие колокола не изображают «настоящие», а звучат в фортепианной партии), то становится ясно, что не только в более зрелых музыкальных произведениях Дебюсси, но и в предваряющей их вокальной лирике от эстетики позднего романтизма его отделяет целая пропасть.

Из его песен на слова менее известных авторов особенно выделяются три. Они созданы примерно в то же время (около 1890 года) и изданы в разные годы еще при жизни Дебюсси. Первая из них — «Спящая красавица» на слова В. Испа, которую Л. Валлас считает французской репликой «Спящей царевны» Бородина,— это скорее легкая песенка, в основе которой популярный мотив «Nous n'irons plus au bois» («Не пойдем мы больше в лес»), позднее еще дважды использованный Дебюсси: в «Садах под дождем» и в «Весенних хороводах». В «Церковных колоколах» на слова Г. Ле Руа снова обращает на себя внимание стройная транскрипция звучания колоколов. И наконец, песня «В саду» на слова П. Граволе, в которой Дебюсси с мастерством, проявившимся, впрочем, и в предыдущей песне, простыми средствами (в данном случае благодаря последовательности септаккордов и появляющейся в заключении пентатоникой) передает атмосферу благодатной погоды, когда все кажется смягченным и притихшим.

Однако наиболее интересные, если не самые значительные, достижения Дебюсси в области вокальной лирики появлялись,

несомненно, тогда, когда ему приходилось соизмерять свои творческие силы с поэзией наивысшего класса — Бодлер, Верлен, Малларме. К их текстам он обращался охотнее всего, поскольку они больше других давали простор для инициативы композитора, если говорить о восполнении музыкой смысла, недовысказанного поэтом; как мы помним, Дебюсси не раз высказывал убеждение, что «музыка начинается там, где слово бессильно».

Дополнительным стимулом в развитии изобретательности была также для композитора необычная «музыкальность» того же Верлена или Малларме. Как достичь успеха в попытке воплощения их поэзии в музыке? Что и зачем добавлять, например, к такой вот «Осенней песне» Верлена, где все — музыка:

Долгие пени
Скрипки осенней,
Зов неотвязный
Сердце мне ранит,
Думы туманят
Однообразно.

(*Перевод
Валерия Брюсова*)

Поэзия Малларме выдвигала еще и иные проблемы, отличаясь не только «музыкальностью», но и особого рода «барочностью» в лексике и синтаксисе, почти ad infinitum отдаляющей момент кристаллизации смысла. Нужно было совершить поистине чудо, чтобы ничего не потерять ни из «музыкальности» этой поэзии, ни из многозначной игры ее грамматической структуры. Дебюсси несколько раз отважился обратиться в своей вокальной лирике к стихотворениям Малларме, но только к таким, которые менее других отходили от традиции — «Появление», «Пустая просьба», «Вздох», «Веер мадемуазель Малларме»,— как бы в опасении, что в новаторские тексты поэта он не сумеет проникнуть настолько, чтобы с ними могла справиться изобретательность его музыкального комментария. (Здесь стоит напомнить, что Морис Равель написал свои новаторские «Три поэмы на стихи С. Малларме» в том же самом 1913 году, что и Дебюсси, и выбрал для первых двух песен те же самые тексты: «Вздох», «Пустая просьба».) Тем не менее даже эти скромные по своим намерениям стихи Малларме должны были сильно воздействовать

на воображение Дебюсси, если каждая встреча с ними питала его страсть исследователя и, казалось, несла в себе зародыш изменений языка, синтаксиса или композиторского стиля. Так было с «Появлением» в 1884 году, с «Послеполуденным отдыхом фавна», в итоге различных поисков превратившимся в 1894 году в чисто оркестровую прелюдию, так было, наконец, и с «Тремя поэмами на стихи С. Малларме» в 1913 году.

Нас здесь интересует именно первая из этих встреч. Соблазном для молодого композитора (ему было тогда двадцать два года) могла послужить в «Появлении» родственная прерафаэлитам атмосфера, переданная поэтом в первой строфе:

...Луна грустила,
Омытая слезами серафимов,
Что в тишине мечтательно склонились
К цветам благоухающим и влажным
И сладостно скользящими смычками
Блуждали по струнам завороженным.

(*Перевод К. Розенталя*)

Но по мере того как Дебюсси вслушивался в звучание этого стихотворения, читаемого вслух, его должно было охватывать сомнение, удастся ли вообще положить его на музыку, которая была бы созвучной музыке стиха и по крайней мере не вступала с нею в дисгармонию. Чтобы справиться с этой задачей, он должен был прежде всего целиком подчинить музыку стихам, в стремлении же найти для них наиболее точное музыкальное соответствие — забывать порой о том, чему его учили в консерватории, и руководствоваться лишь собственной интуицией. В результате в этой его ранней песне (в тактах 27—32) перед нами не только

(Andantino)
(pp)
rêve au coeur qui l'a cueil li
J'errais donc, l'oeil ri_vé sur



противопоставление звучания человеческого голоса широкого диапазона (почти две октавы) звучанию малому, почти декламационному,

но и отличный от традиции принцип структуры аккордов, где функциональные зависимости подвергаются полной приостановке — или в результате наложения на простые соотношения окрашивающих полутонов и секунд, или же вследствие применения неподготовленных, внезапных и к тому же крайне экспрессивных модуляций, или, наконец, введения не считающихся с какими-либо принятыми до сих пор правилами афункциональных рядов, как в тактах 4—8, где следующие один за другим аккорды F-dur, Des-dur, d-moll, B-dur, d-moll, связанные воедино общими нотами и монотонной ритмической фигурацией верхних голосов аккомпанемента, делают тональность F-dur абсолютно иллюзорной:



pp un peu retenu

-vant, l'ar-chet aux doigts, dans le cal-me des

fleurs va-po-reu- ses,

То, что опыт, добытый в такой встрече с высоким поэтическим мастерством, не стерся в памяти Дебюсси, а всегда готов был всплыть из его подсознания, доказывает как известное родство «Появления» с более поздним «Балконом» (из «Пяти поэм Шарля Бодлера»), так и хотя бы та мелодическая фраза «Появления» на слова «Dans le calme des fleurs vaporeuses» («В тишине туманных цветов»), которую вместе с аккомпанементом Дебюсси буквально повторит десять лет спустя (на что обратил уже внимание О. д'Эстрад-Герра[1]) в сцене у фонтана из II акта оперы «Пеллеас и Мелизанда» для сопровождения несмелого предложения, с каким Пеллеас обращается к Мелизанде, приглашая ее присесть у мраморного бассейна.

---

[1] O. d'Estrade-Guerra. Les manuscripts de «Pelléas et Mélisande» de C. Debussy. — «La Revue Musicale», 1957, № 235, p. 10—11.

Дебюсси исповедовал принцип полной подчиняемости музыки поэзии, но только такой, которая оставляла широкое поле деятельности для его фантазии.

В письме к Э. А. Ванье, написанном на Вилле Медичи в Риме 4 июня 1885 года, немногим более полутора лет спустя после создания музыки к «Появлению», мы находим подтверждение этому, свидетельствующее, между прочим, что отношение Дебюсси к поэтическим текстам, сформулированное в его высказывании 1911 года, которое мы цитировали во вступлении, сложилось значительно раньше: «Я полагаю, что уже никогда не решусь на то, чтобы помещать свою музыку в слишком жесткие рамки... я говорю не о музыкальной форме, а о литературном аспекте. Я всегда предпочел бы произведение, где действие уступало бы место длительному изображению экспрессии чувств. Мне кажется, что тогда музыка была бы более человечной и более прочувствованной и было бы легче углублять и совершенствовать средства экспрессии» [1].

Когда Дебюсси писал это, им уже был создан ряд песен на стихи П. Верлена,— песен, укрепивших его в убеждении, что он сделал правильный выбор, обращаясь к поэту, который не был ни столь «классичен», как «парнасцы», ни столь охвачен идеей уничтожения водораздела между поэзией и музыкой, как Малларме. Может быть, Верлен меньше, чем Бодлер и Малларме, вдохновлял композитора на исследовательские поиски, но зато давал выход его потребности в лиризме, благодаря чему одно за другим возникали произведения, которых не постыдился бы ни один из великих создателей романсов. Из восемнадцати известных нам произведений, вдохновленных поэзией Верлена, пятнадцать появились до 1891 года, то есть в период, который нас здесь особенно интересует.

Кроме «Серенады» (исполненной в 1938 году Круаза, а затем потерянной) и «Пантомимы», «повисшей» между dur и moll, — она сходна по типу с «Пьеро» (на стихи Банвиля) и «Марионетками» (на стихи Верлена), хотя и слабее их, — к ранним произведениям Дебюсси на стихи Верлена принадлежат известная «Мандолина», а также песни, вошедшие с некоторыми

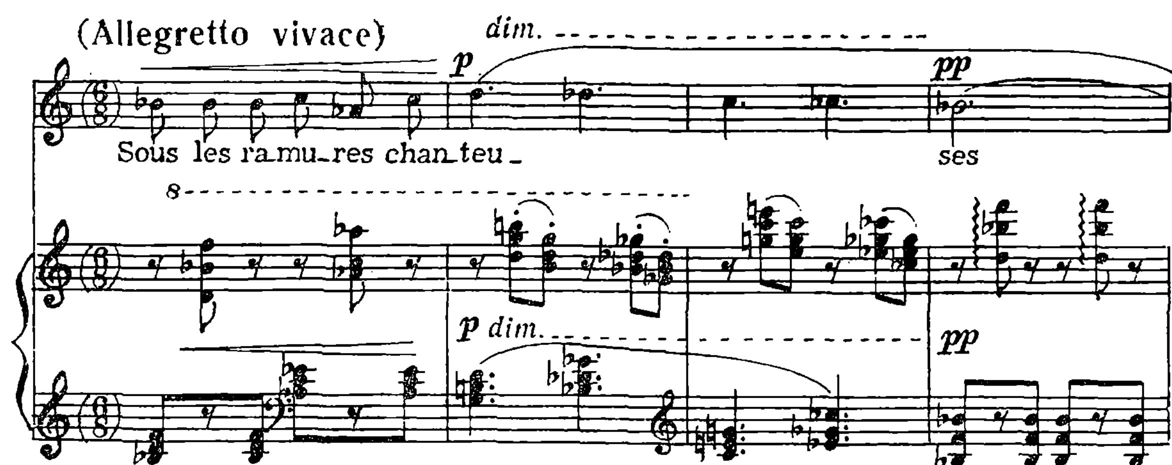
[1] «La Revue Musicale», 1926, mai, p. 19.

поправками и изменениями в первый сборник «Галантных празднеств» (1891) и относящиеся к 1881—1882 годам: «Под сурдину», упомянутые «Марионетки» и «Лунный свет».

«Мандолина», написанная в 1881 году, осталась почти неизменной в версии 1890 года. Кёклен не без основания назвал эту песню «маленьким шедевром» — столько мелодической инвенции, гармонической выразительности и ритмического пыла соединилось в ней для максимально точного воспроизведения того приправленного горечью юмора, с каким поэт старается заглушить нежность и меланхолию, охватывающие его при воспоминании о сцене, как бы целиком сошедшей с картины Ватто; эта сцена рассеивается словно сон, смененный явью, во внешне беззаботном финальном вокализе. Как несколько ранее в «Испанской песне» квинтовые созвучия воспроизводили звуки гитары, так здесь с самого начала имитируется мандолина.



Новое, отличное от традиционного отношение к реальности звучания проявляется хотя бы в наложении одной квинты на другую. А наложение мажорных трезвучий в пяти очередных тональностях G, Ges, C, Ces, B без всяких модуляций и переходов (в тактах 10—13) свидетельствует не столько о свободе гармонии, сколько о мышлении иными, не связанными с традицией звуковыми категориями, призванными в данном случае еще и освещать посредством аллюзии подтекст стихотворения (непривычные, они позднее, однако, привьются и на почве чисто инструментальной музыки):



К «Мандолине» близка по характеру песня «Марионетки», где единство тональности было с успехом заменено компактной конструкцией мотива; недаром в окончательном варианте «Марионетки» сохранили свой облик почти без изменений, тогда как в песню «Под сурдину» (пентатонное пение соловья в начале и в конце ее появится потом в «Сентиментальной беседе») Дебюсси внес много поправок. Изменения отмечаем мы также и в «Лунном свете», но они незначительны, и даже при сохранении тех немногих наивностей, которые композитор решил убрать, этой песне было бы обеспечено прочное место в вокальной лирике Дебюсси. Что касается гармонии, она не отличается особо смелыми нововведениями. Все построение и тонально, и функционально, а выступающие здесь созвучия — нонаккорд на *cis* и неаполитанский (такты 1—11), — несмотря на тритоновое соотношение, не выходят за пределы функциональной системы, как и появляющиеся в дальнейших партиях аккомпанемента ряды трезвучий или нонаккордов и септаккордов. Надо всем этим парит мелодия, свободная от какой-либо банальности, вбирающая в свои очертания фонетические модуляции стиха и приобретающая иногда ритм вальса; и именно ее линия, стилистически необыкновенно уплотненная и вполне уже «дебюссистская», накладывает печать на всю песню, в которой не знаешь, чему больше удивляться: удачному ли подбору средств, к каким прибегает еще очень молодой композитор, желая передать нам чувство меланхолии, или же меткости тех «аллюзийных» музыкальных соответствий, которые он отыскивает, чтобы тонко прокомментировать текст поэта (например,

«Tout en chantant sur mode mineur... Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur...»[1]).

От первоначальных вариантов песен, вошедших в первый сборник «Галантных празднеств», уже прямая дорога ведет к возникшим в 1885—1888 годах шести «Забытым ариеттам», из которых каждая достойна войти в антологию лучших французских романсов. Все тексты здесь — из «Романсов без слов» Верлена. Последняя, «Сплин», быть может, наименее оригинальна, поскольку ее мелодия, повторенная семь раз, наводит на воспоминание об эпиталаме из «Гвендолины» Шабрие, что заметил Л. Валлас. В остальных «ариеттах» индивидуальность Дебюсси доминирует настолько сильно, что поиски каких-либо реминисценций становятся беспредметными. Необычным единством музыки и текста отличается «Экстаз томления», где движение октав и параллельных квинт представляется чем-то абсолютно естественным, а конечный нонаккорд мы совсем не воспринимаем как диссонанс, ибо тоника E-dur в этой песне настолько тщательно избегается и маскируется, что нона G теряет черты доминанты. Вообще функциональность здесь утрачивается. В «Сердце рыдает» монотонный аккомпанемент шестнадцатых впечатляюще воспроизводит «bruit doux de la pluie» («тихий шум дождя») и сплетается с широкой линией мелодии полифонического целого, выдержанного в тональности gis-moll. Родственная тристановской гармонии «Тень деревьев» вновь погружает нас в тональный туман, из которого мы выбираемся лишь в последнем такте. В свою очередь «Деревянные лошадки» втягивают нас в карусельный бег токкатной галопады с повторяющимися ритмомелодическими фигурами и гармониями, меняющимися с каждой строкой вплоть до возвращения к исходной точке (тональности E, C, Es, H, G, Es, Fis, E). Восьмую стихотворную строфу, которая в трактовке Дебюсси обеспечивает произведению в целом как бы высшее музыкальное единство (тональность E-dur), композитор почерпнул из малоизвестного варианта, впервые появившегося в 1881 го-

---

[1] ...Они поют, в минорный лад впадая,
И в счастие не веруют они...

(*Перевод Ф. Сологуба*)

ду в сборнике «Мудрость», изданном «Сосьете женераль де либрери католик»[1]. Наконец, полная очарования «Зелень» лишала аргументов тех, кто, не будучи в силах смириться с не слишком уважительным отношением Дебюсси к стертым шаблонам, упрекал композитора в недостатке мелодической изобретательности. Ее свежесть и спонтанность лишний раз давали возможность опровергнуть эти неверные представления.

В следующих трех песнях на стихи Верлена: «Звуки рога» (VI), «Ряды кустов» (VIII) и «Море прекраснее соборов» (IX), почерпнутых также из сборника «Мудрость» и написанных в декабре 1891 года, характерные черты лирического стиля Дебюсси: мелодика, учитывающая интонационные свойства речи, свободный, полный тематических связей аккомпанемент, необычайно изобретательный в отношении фактуры,— были подкреплены зрелостью формы, показывающей полную готовность Дебюсси к решению труднейших задач, какие поставит перед его творческим мышлением уже недалекое будущее. Названные здесь песни составляют как бы промежуточный этап, на котором композитор задержался, либо используя накопленный опыт, как, например, во второй песне, в фортепианной партии которой использованы несколько измененные ритмы «Штирийской тарантеллы» («Danse» для фортепиано 1890 года), либо заметно выходя за пределы устоявшейся музыкальной системы, как в первой песне, колеблющейся между dur и moll благодаря применению целотонной гаммы и дающей уже предчувствие настроения «Пеллеаса и Мелизанды», особенно в финале с его септимовой и ноновой аккордикой.

К поэзии «бедного Лелиана»[2] Дебюсси вернется еще только однажды, спустя тринадцать лет, богатых высокими взлетами его искусства,— вернется как бы затем, чтобы отдать последние почести тому, кто сильнее всех поэтов «пробуждал в нем движения души», но это будет уже другой Дебюсси — не молодой бунтарь, а истинный мастер, сознающий свою власть над стихиями, которые он сам вызвал, и демонстрирующий во втором сборнике «Галантных празднеств» — речь идет именно о них,— что, даже

[1] Этой информацией автор обязан г-ну д'Эстрад-Герра.

[2] «Pauvre Lélian» — анаграмма Поля Верлена (Paul Verlaine) в «Проклятых поэтах».

применяя предельно лаконичные средства и простоту экспрессии, он все еще чутко слышит все тонкости текста любимого некогда поэта. Чтобы не обращаться к слишком превозносимой над двумя остальными песнями «Сентиментальной беседе», достаточно взглянуть на двухстрофного «Фавна»; ткань этой песни как бы создает basso continuo тамбурина, над которым взлетает пение флейты, а еще выше мелодекламация. Когда она доходит до слов «Jusqu'a cette heure dont la fuite tournoie au son des tambourins» («До того часа, бег которого закружится в звуках тамбуринов»), растет промежуток между верхним и нижним регистром,— промежуток, вызывающий расслоение однородной до того структуры и деление в ней ритмического фактора соответственно смыслу заключительных строк стихотворения.

Популярный в свое время литератор, музыкальный критик и каламбурист А. Готье-Вилар, муж писательницы Сидонии Габриэли Колетт, более известный под псевдонимом Вилли, в 1900 году назвал Дебюсси «Верленом в музыке, равным Верлену, слышащим к тому же голоса, которых никто до него не слышал»[1], очевидно считая, и не без оснований, что таким сравнением он делает честь еще не известному тогда в широких кругах молодому композитору. Сегодня мы оцениваем этих двух художников по-разному. Несмотря на многие нити, соединяющие их музы, несмотря на благодарность, какую наверняка питал композитор к поэту, Дебюсси сегодня ощущается нами намного более новатором, в значительно большей мере опередившим время и отдалившимся от Вагнера больше, чем Верлен от поэтики романтиков и «парнасцев».

Нигде, пожалуй, мы не наблюдаем в творчестве Дебюсси столь очевидного перелома (когда решались также и будущие судьбы музыки: пойдет ли она путем Вагнера или изберет совсем другую дорогу), как в песнях на слова третьего из великих поэтов — Бодлера. Именно в «Пяти поэмах Шарля Бодлера», которые Г. Форе оценил, может быть, слишком поспешно как «гениальное произведение», мы видим расчет с романтическим прошлым и Вагнером и одновременно преобразование функции и характера прежних средств в новые. Рождаться эти песни на-

---

[1] «L'Écho de Paris», 1900, 27 août

чали не только под воздействием горячего сторонника Вагнера, каким был Бодлер, но и под влиянием самого «байрейтского идола» в период паломничества композитора в эту Мекку, с тем чтобы в течение долгих шестнадцати месяцев, отделяющих самую раннюю из этих песен, «Смерть влюбленных» (декабрь 1887 года), от самой поздней, «Фонтан» (март 1889 года), прийти наконец к абсолютному освобождению от магии Вагнера и противопоставить ему собственную эстетику и музыкальную лексику.

В «Смерти влюбленных» еще преобладает романтическая, широко развитая мелодическая линия, подкрепленная полнозвучным аккомпанементом. В «Балконе», который П. Валери и Т. С. Элиот единодушно признают самым прекрасным стихотворением Бодлера, у Дебюсси также преобладает массивная фактура, а теме, заимствованной из создаваемой в то же время кантаты «Дева-избранница», сопутствуют совсем шоссоновские гармонии; заметим, однако, какие своеобразные черты приобретает в появляющемся заключительном вздохе поэта, вспоминающего об утраченном счастье, тристановский мотив *e* — *g*. Вагнер подкрепил бы этот мотив пространной каденцией, тот же самый текст стал бы поводом для изображения мучительной боли, сопровождающей воспоминания, и композитор не поколебался бы разбередить диссонансами затянувшиеся раны. У Дебюсси же параллельная аккордика придает мотиву статичный характер, мысль как бы повисает, задерживается на мгновение, чтобы возвратить для себя это прошедшее в реальном образе: «Эти благовонья, клятвы, поцелуи!» [1] — где же здесь место отчаянию? Даже нонаккорд звучит у Дебюсси спокойно, без подчеркивания диссонанса.

Отзвуки «вагнеризма», а порою и «русской школы» ощущаются в менее оригинальной в этом сборнике песне «Гармония вечера», созданной явно под впечатлением недавнего пребывания в Байрейте. В то же время в «Сосредоточении», несмотря на атмосферу «Тристана и Изольды», вызванную с самого начала как бы отзвуком рога из второго акта вагнеровской оперы, во многих местах чувствуется своеобразие Дебюсси, особенно под

---

[1] Перевод К. Бальмонта.

конец песни, в полном очарования чередовании трезвучий с нонаккордами (такты 56—58), в чередовании с тонкой аллюзией, наводящей на смысл слов, которые говорят о переходе дня в ночь и о приближении с востока ее черного покрова: «Et comme un long linceul tranant á l'Orient» («Как бы длинный покров, стелющийся с востока»).

К абсолютному освобождению от всяких влияний Дебюсси, однако, приходит, собственно, лишь в «Фонтане», где, может быть, лучше всего нам удается проследить перемену, которая произошла в его отношении к звучности и гармоническому фактору. С первых же тактов поражают модализмы мелодических линий в завершении некоторых фраз, опирающиеся на зависимость от целого тона или же ниспадающей терции; даже разложенное трезвучие не имеет гармонического характера. Вместе с тем в аккомпанементе выделяется звучание секунды, создающее как бы отдельный, третий слой структуры произведения, не зависимый ни от плывущей вверх мелодии, ни от корреспондирующего с этой мелодией нижнего слоя аккомпанемента. Присутствие этого слоя здесь, конечно, не случайно: его роль выясняется уже в следующих стихах поэмы, из которых ясно, что до того места, где находятся влюбленные, доносится со двора неумолчный шум фонтана. В другом месте (такты 22—25) традиционная, казалось бы гармоническая последовательность от доминанты до тоники оседает на нонаккорде, в результате чего звучание секунды обособляется с еще большей интенсивностью, чем в начале песни, что, впрочем, вполне здесь мотивировано смыслом текста. И конец (такты 94—97) — насколько же он иной в своем динамичном развитии, чем у романтиков: вместо усиления падение силы звука с *pp* на *ppp* при употреблении элементов исключительно сонорного характера. Дебюсси любуется угасанием звучаний. Многие примеры в его музыке свидетельствуют об этом.

Хотя «Фонтан» является важным этапом в кристаллизации новаторских тенденций, равно как и собственного стиля Дебюсси, тем не менее это не означает, что время сомнений минуло для него безвозвратно. Правда, после «Фонтана», когда в 1891 году появятся три песни на слова Верлена, о которых мы говорили, будет казаться, что уже близко до того берега, с которого можно увидеть будущие шедевры — «Струнный квартет», прелюд

«Послеполуденный отдых фавна», «Пеллеаса и Мелизанду». Но мы не можем забывать, что в конце того же 1893 года, когда был написан «Струнный квартет», Дебюсси завершает еще и «Лирические прозы» — альбом песен на собственные слова, который трудно признать единым произведением. Можно удивляться поэтическому дару композитора, его вкусу и культуре слова, но от более пристального взгляда не укроется сильная зависимость текстов «Лирических проз» от тех образцов эпохи, очарование которых сегодня уже сильно поблекло. Что касается музыки, то и о ней трудно было бы сказать, что она возникла из единого сплава. Без сомнения, лучшая из четырех песен — «О береге морском», поэма о море, волнение которого нам с самого начала выразительно передает афункциональный аккомпанемент. Под конец появляются тихо колеблющиеся секстаккорды, наводя на мысль о тех «Les cloches attardées des flottants églises» («Запоздавшие колокола затонувших церквей»), о которых сказано в тексте. С этой песней нельзя сравнить ни песню «О грёзе» с ее трижды повторяющейся темой (словно вагнеровские лейтмотивы, подкрепленные плавными гармониями), ни песню «О цветах», родственную песням в вагнеровском духе, из сборника «Поэмы Бодлера», несмотря на удивительно переданное в музыке «l'ennui si désolément vert de la serre de douleur («тоска неумолимая в приступах скорби»), ни, наконец, «О вечере», где Дебюсси оперирует контрастом настроений: живости начального мотива популярной песенки «La tour prend garde» («Сторожевая башня») противопоставляется исполненная нежности молитва-ноктюрн к «La Vierge or sur argent».

Совершенства и вместе с тем полной зрелости Дебюсси достигнет, если говорить о лирических циклах, а не об отдельных произведениях, в трех «Песнях Билитис» (на стихи П. Луиса), созданных в 1898 году, то есть уже после первой редакции «Пеллеаса и Мелизанды» (1893—1895). Здесь мы найдем совокупность всех свойств языка и музыкального стиля, какие Дебюсси обнаруживал уже во многих своих предыдущих песнях, но в соединении с искусной имитацией фривольных греческих любовных стихотворений, предоставившей больше свободы его творческому воображению, чем поэзия, рифмованная традиционным типом стиха; эти свойства дали здесь в результате произведение, кото-

рое справедливо считается вершиной искусства Дебюсси в области романса. Естественность, свежесть воображения, тонкость и изысканность — что еще нужно, чтобы неповторимое очарование этих песен осталось для потомков свидетельством прекрасного, которое могло возникнуть только под небом Франции?

Первая из этих истинных воплощений красоты и изящества — «Флейта Пана» с простой пентатонической мелодией, которая строго следует за изгибами силлабической декламации и которой сопутствуют ряды трезвучий, построенных на ладовой (лидийской) основе, — может служить образцом вкуса и чувства меры. Прославленная французская «стыдливость эмоций» нигде, пожалуй, не нашла такого тонкого музыкального выражения, как здесь, особенно в последней фразе текста, начинающейся со слов «Ma mère ne croira jamais...» («Моя мать никогда не поверит...»), произносимой «почти беззвучно» и на одной ноте, пока между тем в аккомпанементе используются разные регистры, а гармонические последовательности не поддаются функциональной интерпретации, если учесть, что они опираются на нонаккорд с большой септимой.

Совершенно иной характер имеет «Гробница наяд»: гармонический фон этой фрески, вызывающий в памяти гавайский ансамбль гамелан, создают ряды диатонических трезвучий, пронизываемые время от времени нонаккордами и септаккордами, и на этом фоне, органически сливаясь с ним, развивается вокальная партия, основанная на хроматическом и целотоновом звукоряде.

Наконец, средняя часть этого цикла — «Волосы» — отличается небывалой экспрессивностью, пожалуй не меньшей, чем в сходной по тематике знаменитой первой сцене III акта «Пеллеаса и Мелизанды», в которой композитор как бы стремился решить ту же задачу, только подходя к ней иначе. Здесь речитатив поднимается над клубящимся потоком диссонирующих сочетаний, чтобы слиться вместе с ним в диатоническое трезвучие.

В этом беглом обзоре вокальной лирики первого периода творчества Дебюсси мы неоднократно прибегали к сравнению с «Пеллеасом и Мелизандой». Ведь опыт, накопленный Дебюсси в области романса, был им применен к форме более высокого по-

рядка — к лирической драме, основой которой послужил текст пьесы Метерлинка. С течением времени, прошедшего со дня появления на сцене шедевра Дебюсси, завершенного в основном уже в 1895 году (в окончательной редакции немногим поправкам и уточнениям подверглись лишь интерлюдии), опера эта обросла таким множеством исследований и тщательных комментариев, что, пользуясь этим обстоятельством и отсылая читателя к важнейшим и наиболее доступным по этому предмету работам [1], мы ограничимся здесь лишь подчеркиванием тех моментов, которые представляются существенными для наших рассуждений и вместе с тем находятся в тесной связи с вопросами, неоднократно затрагивавшимися в данной главе.

По собственному признанию Дебюсси, на которое мы уже ссылались (беседа с Г. Рику в апреле 1902 года), в символистском произведении Метерлинка его привлек «суггестивный язык, эмоциональный заряд которого мог бы найти свое продолжение в музыке и оркестровом оформлении». И не только язык — пьеса Метерлинка точно отвечала тому идеалу драмы, о котором Дебюсси мечтал, когда он в приведенном нами ранее разговоре 1889 года с Гиро, переданном М. Эмманюэлем, выражал желание, чтобы выступающие на сцене персонажи были «вне всякого места и времени» и чтобы они не разглагольствовали, а жили. Дебюсси ведь отбрасывает традиционную драматическую характеристику с ее примитивным психологизмом, утрирующим контрастность образов и ситуаций, что было каноном для существовавшего до той поры оперного искусства и чему даже Вагнер не сумел полностью противостоять. Именно в отличие от французских композиторов Дебюсси не привлекает ни возложение на симфоническое развитие ответственности за сценическое действие, ни показ «drammatis personae» такими, какими они представляются зрителям в жизни и на сцене. Его устремления простирались дальше, поскольку он мечтал о таком сценическом произведении, которое бы давало возможность понять, каковы эти персонажи в действительности, учитывая, что силы, которые решают человеческую судьбу, фактически коренятся не во внешних проявлениях

---

[1] См. библиографию в книге: S. Jarociński. Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki. Kraków, 1972.

жизни, а глубже, прежде всего в самом человеке. Этому пожеланию в известной мере отвечал театр Метерлинка, поскольку там все происходит как бы в двух планах одновременно: на первом, внешнем плане говорят и движутся актеры, а на втором, внутреннем, разыгрывается подлинное действие, которым определяется то, что мы видим. Слова и поступки героев имеют значение лишь в той мере, в какой раскрывают действие неизбежных законов. Сами же герои движутся, будто видения сна. Они не знают, откуда пришли и куда идут. Они словно слепы и лишены воли — их судьбами управляют невидимые силы, жестокие и неумолимые. И именно эти силы — ведущие актеры драмы.

В этой пьесе, может быть, еще наивно и чересчур схематично оживало заглушаемое самоуверенным «сциентизмом» ощущение трагичности существования — тема, особенно близкая Дебюсси, — доминирующую роль выполняли символ и аллюзия, подсознание персонажей, то, о чем они не говорят, сдержанность их слов и жестов, их молчание. Нужно ли доказывать, что особенно привлекали здесь композитора эти недоговоренности, предоставляемые догадливости зрителя или как раз такой музыкальной «речи», о которой Дебюсси писал, что она как бы создана для невыразимого. Такой театр должен был завладеть воображением художника, стремящегося освободить оперу от ярма привычных формул и приемов, а также «развагнеризировать» ее, убрать из нее пафос и тевтонскую «волю силы».

Какие средства избрал Дебюсси, чтобы оживить бледные тени персонажей поэтического театра Метерлинка и взволновать нас их судьбами? С виду простые и по большей части уже опробованные в песнях, но, как и здесь, они свидетельствовали о высокой художественной культуре и утонченности. Несмотря на то что чаще всего он использует известный нам по его песням мелодический речитатив, соблюдающий интонационные свойства французской речи и ее акцентуацию, композитор не выступает, однако, невольником этой формулы хотя бы потому, что, настроенный скорее на улавливание и передачу нам того, что таится под и между словами, чем того, что они значат объективно, он равно пользуется этим речитативом как орудием удивительно гибким и не колеблется прибегать также к приемам, изобретенным другими, даже Вагнером, только на свой манер.

В свое время много говорилось, и еще и сегодня повторяется, что Дебюсси в «Пеллеасе и Мелизанде» применяет лейтмотивы, несмотря на то что сам так безжалостно их высмеивал и упрекал в них других. Дело тут в непонимании всей разницы, отделяющей мир Вагнера от мира Дебюсси. У Вагнера лейтмотивы имеют динамический характер, их задача — объединять оркестровые массивы, обеспечивая им тематическое единство, служить технике развития. У Дебюсси мотивы (М. Эмманюэль насчитал их в «Пеллеасе и Мелизанде» тринадцать) статичны, зачастую отрывочны, меняются как в калейдоскопе в зависимости от ситуации, настроения или психического состояния. Они служат иным намерениям и проистекают из иного отношения композитора к звукам. Уже д'Энди, понимая это различие, называл мотивы Дебюсси «стержневыми темами», задача которых разбрасывать вокруг пучки гармонических лучей. С какой же целью? Во избежание той жесткой однозначности, к какой стремился Вагнер в своем «Gesamtkunstwerk», чтобы слишком откровенной музыкальной символикой не нарушить многозначности смысла, таящегося в образах людей, ситуациях и предметах.

В начале первой картины II акта, «Фонтан в парке», флейты проводят тему Пеллеаса (см. ноты на стр. 186).
Но мотив этот уже никогда не повторится в драме в той же форме или в сходном музыкальном контексте; точно так обстоит дело и с мотивами Мелизанды, Голо, фонтана в парке, не говоря уже о тех, которые вообще лишь однажды появляются в партитуре. Один из вариантов мотива Голо отождествляется с мотивом перстня, который Мелизанда уронила в воду. Другие мотивы перекрещиваются между собой, меняют окраску и консистенцию — порою создают впечатление действительности, в иных же случаях навевают лишь мысль о ней. Когда перстень падает в воду, в глиссандо его падения расплывается и тональный характер музыки (II акт, картина первая, такты 3—4 после цифры 10 партитуры). Дебюсси не отказывается от иллюстративности. По мере надобности он обращается даже к таким традиционным средствам, как во вступлении ко второй картине III акта, «Подземелье замка», где низкие регистры рисуют нам мрачную атмосферу места действия. Бывает также, что в подобных случаях он оперирует сонорными приемами, как в интерлюдии, разделяющей

Modéré
a2
3 Fl.
p doux et expressif dim.
1º solo
2 Cl. in la
p dim. pp pp
2 Ar.
p mf p mf
Modéré
Viol. II
pp pp
div.
Vle
pp pp
div.
Vc.
pp pp
pizz. arco pizz.
Cb.
pp pp

вторую и третью картины II акта, где струнные и литавры имитируют трепет крыльев летящих журавлей (см. стр. 187).

К чисто звуковым эффектам Дебюсси прибегает также в интерлюдии с двуслойной структурой (цифра 32—33 партитуры) между второй и третьей картинами III акта, символизирующей то, как Пеллеас и Голо пробиваются сквозь темноту к свету; это приводит к кульминациям в восклицании Пеллеаса: «Ах, я наконец дышу!» и в нонаккорде (цифра 34 партитуры). Однако здесь уже не может быть и речи о романтической иллюстративности или натуралистическом звукоподражании, к которым Дебюсси прибегал лишь в исключительных случаях.

(Poco mosso)
35 (6/4)
poco rit.
Fl. 1.2
pp
Ob. 1
pp
Cor. i.
pp
Cl. 1.2
pp
1.2
Fg.
3
pp
più pp
Cor. 4
p dim.
pp
pp
pp
tr
pp dim.
pp
pp
poco rit.
Viol. I div.
pp
a8
pp
Viol. II div.
pp
a8
pp
Vle div.
pp
Vc.
pp
pizz.
pp
Cb.
pp

Намного больше, чем материальность чувственных явлений, композитора волнует их соединение с различными мыслями и чувствами. Оттого, например, арабесковая тема фонтана в начале II акта не изображает его шума (как в песне «Фонтан»), а лишь навевает мысли вообще о текучести и свежести, хотя это не означает, что та же тема в других обстоятельствах не может внушать с равным успехом нечто совсем иное. Такими, казалось бы, невинными приемами Дебюсси постепенно извлекал сущность музыки из-под многих наслоений традиционной символики, возвращая музыке ее многозначность.

Далее всего ушел он от романтического прошлого и от Вагнера там, где вступали в действие так называемые «вечные темы» — любовь и смерть. Любовные порывы, боль, отчаяние — все это уже давным-давно стало поводом для усилений экспрессии всеми доступными средствами. Дебюсси первым отважился порвать с шаблонностью и противопоставить романтической приподнятости — германской или славянской — французскую сдержанность, достигая не меньшей силы экспрессии. В первой картине III акта, «Одна из башен замка», знаменитая сцена между Пеллеасом и склонившейся к нему из окна Мелизандой идет на всем протяжении, несмотря на предельно эмоциональное напряжение чувств, при pianissimo оркестрового аккомпанемента (такты 3—7 после цифры 13 партитуры): Вагнер, да и не только он один, в подобном случае довел бы оркестр до безумия, чтобы никто из нас, скромных слушателей, не имел никаких сомнений относительно того, что чувствует его герой.

В четвертой картине IV акта, разыгрывающейся у фонтана в парке между теми же двумя героями, Дебюсси идет еще дальше: в тот момент, когда Пеллеас и Мелизанда признаются друг другу в любви, оркестр, который до сих пор сохранял forte, умолкает совершенно, после чего как бы выходит из тени (*ppp*), чтобы с предельной тактичностью сопровождать страстный речитатив (не арию, что тоже характерно) Пеллеаса.

В вокальной лирике раннего Дебюсси и увенчавшей ее лирической драме «Пеллеас и Мелизанда» начался процесс обновления музыкального языка и его символики. Под этим двояким углом зрения стоит бросить общий взгляд на всю совокупность творческого наследия великого композитора.

Звуковое новаторство. Чисто звуковые, или, как мы говорим сегодня, сонорные, достоинства стали играть известную роль в музыке не раньше XVIII века, поскольку лишь тогда мы начинаем встречаться с точным определением инструментального состава. Начиная с Бетховена, серьезно дифференцируются динамические (от *fff* до *ppp*) и артикуляционные (legato, staccato) категории; над всем, однако, преобладает тематическое мышление, тесно связанное с тонально-гармонической структурой произведения, — мышление, которому была целиком подчинена инструментальная фактура. Об известной чуткости к чисто звуковым значениям можно говорить применительно к некоторым произведениям Берлиоза и Листа, но такие композиторы составляют в XIX веке, скорее, исключение. Борис де Шлёцер справедливо отмечает в своей книге о Стравинском: если о Берлиозе можно сказать, что он «гармонизовал звучаниями», то о Вагнере — что он «инструментовал гармониями»[1]; здесь, несомненно, имеется в виду та прославленная вагнеровская оркестровая «педаль», результат действия которой Дебюсси в шутку сравнивал с «месивом, наложенным почти повсюду одинаково», так что в нем невозможно «отличить звука скрипок от звука тромбона»[2].

Именно Дебюсси был первым композитором, для которого звуковой облик произведения имел принципиальное значение и был предметом особой заботы. В его высказываниях, по крайней мере с 1894 года (письма к Э. Изаи и А. Лероллю), речь постоянно идет о роли «mise en place sonore» («уместности звучания») и о собственных интенсивных поисках, имеющих целью расширить звуковой материал за пределы традиционного горизонта, в границах которого вращается воображение художника. В письме же к Б. Молинари от 6 октября 1915 года мы встречаем абзац, который давно должен был бы склонить исследователей к пересмотру их методов и взгляда на его произведения с чисто звуковой стороны: «Нас все еще интересует ход гармоний, и как же редко встречаются те, кто удовлетворяется красотой звука»[3].

Этой фразы достаточно, чтобы оправдать нас в том, что мы посвящаем проблеме звуковой техники Дебюсси особый раздел.

---

[1] B. de Schloezer. Igor Stravinski. Paris, 1929, p. 41
[2] К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы, с. 35.
[3] R. Paoli. Debussy. Firenze, 1951, p. 204.

В области техники Дебюсси совершил, может быть, наиболее значительный переворот; он прямо-таки дал здесь толчок новому композиторскому мышлению. Оттого-то, если мы не хотим впасть в абстрактность, нельзя после Дебюсси рассматривать тонально-гармонические вопросы в отрыве от фактурных.

Когда мы говорим о реальном звучании музыкального произведения, сразу возникают две проблемы: 1) источник звука, то есть такие исполнительские средства, к каким прибегает композитор, и 2) способ трактовки звукового материала. Дебюсси пользовался, как известно, традиционным составом инструментов. Если брать в целом, у него вырисовывается склонность к камерализации оркестра. Дебюсси кладет конец господству духовых инструментов. Валторны и трубы он чаще всего употребляет с сурдиной, предпочтение отдает «дереву», охотно применяет арфу, челесту, гонги, увлеченно и со вкусом доверяет важные партии пиццикато смычковых, по мере надобности трактует человеческие голоса как инструменты («Весна», «Сирены»). Его девиз — экономия средств. Он избегает удвоений, неназойливо подчеркивает индивидуальность отдельных инструментальных групп, убирает из квинтета остатки «хоральности», вводя частые divisi (в «Пеллеасе и Мелизанде» струнные разделены на двенадцать, а в «Море» — на целых пятнадцать партий). Показательно высказывание Дебюсси, записанное В. Сегаленом 17 декабря 1908 года: «Музыканты уже не умеют дифференцировать звук и давать его в чистом состоянии. В «Пеллеасе и Мелизанде» шестые скрипки так же обязательны, как первые. Я стараюсь пользоваться каждым звучанием в чистом виде, [...] не соединять, как Вагнер, большинство инструментов 2 по 2 и 3 по 3, [...] не удваивать флейту с тромбоном, [...] как Штраус в своем коктейль-оркестре» [1].

Стремясь полностью использовать возможности данного инструмента, Дебюсси порвал с мифом о «натуральных» и «ненатуральных» регистрах. Вспомним, как в письме к А. Капле от 25 ноября 1910 года он возмущался замечанием Пьера Лало о том, что он (Дебюсси) никогда не пользуется инструментами в их «натуральных звучаниях» [2].

[1] Ségalen et Debussy. Monaco, 1962, p. 107.
[2] C. Debussy. Lettres inádites à A. Caplet. Monaco, 1957, p. 47.

Не был чужд Дебюсси также вопрос о стереофоническом, как мы сказали бы сегодня, распространении звука в пространстве, о сознательной организации акустического пространства. Уже в 1894 году (в письме к А. Лероллю от 28 августа) он упоминал, что в сцене смерти Мелизанды хотел разместить часть оркестра на сцене, чтобы в еще большей степени создать эффект «своего рода умирания всех звуков»[1]. А лет десять спустя, в разговоре с Сегаленом, он всерьез размышлял над радикальной реформой традиционного размещения оркестра на эстраде. «Смычковые должны, — говорил он, — не образовывать барьер, а окружать остальные инструменты. Разлучить деревянные! Приблизить фагот к виолончелям, а кларнеты и гобои — к смычковым, чтобы они вступали как-то иначе, а не chûte d'un paquet»[2].

В непосредственной связи со стремлением расширить шкалу звуковых качеств остаются разнообразные трактовки звука при помощи динамики и артикуляции. Если у романтиков сила звучания бывает, как правило, почти прямо пропорциональна волюмену (плотности) звучания, то у Дебюсси часто наоборот: волюмен значителен, а сила относительно невелика. Дебюсси редко обращается и к динамическим эффектам, достигаемым путем изменения силы, стимулирующей звук. Наиболее охотно композитор остается в границах пианиссимо-пиано. Г. Эймерт подсчитал, что в «Играх» на 709 тактов целых 557 не выходят за этот предел[3]. Сходную пропорцию (почти 80%) дают другие произведения Дебюсси. Не без основания говорится поэтому, что он «дединамизировал» музыку.

Напротив, серьезную роль выполняет в его музыке артикуляция. Достаточно бросить взгляд на любую из его партитур, чтобы убедиться, сколь богат арсенал, из которого создатель «Послеполуденного отдыха фавна» черпает артикуляционные средства, придавая своей музыкальной идее соответствующие звуковые очертания. Так, в «Иберии», например, мы наблюдаем постоянную смену arco (смычком) pizzicato (щипком) в струнных, divisi

[1] M. Denis. H. Lerolle et ses amis. 1932, p. 29.
[2] Ségalen et Debussy, p. 108.
[3] H. Eimert. Debussys «Jeux». — «Die Reihe», 1959, № 5, S. 18.

разнообразные виды тремоло у грифа и у подставки, аккордовые глиссандо скрипки, «ударные» эффекты пиццикато струнных, имитирующих гитару, а кое-где — хотя бы как в первых же тактах «Весенних хороводов» — флажолеты виолончели и арфы («Образы» № 3):

Modérément animé (♩=96)

3 Fg.

p marc.

4 Cor. en Fa

p marc.

p marc.

Ar. 1

p

Ar. 2

p

Modérément animé (♩=96)

près du chevalet

Viol. I

pp près du chevalet

Viol. II

pp

Vle

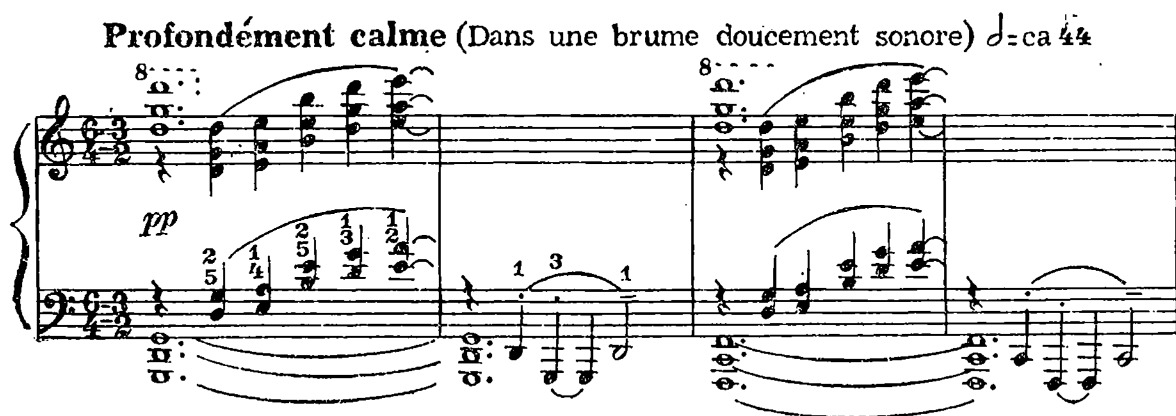
pp sur la touche

Vc. div.

Все эти средства значительно обогащают инструментальную фактуру и уже тем самым своеобразно формируют звуковой облик произведения.

Особого внимания в музыке Дебюсси заслуживает проблема рационализации времени. Казалось бы, не нужно доказывать, сколь важна для звукового облика произведения его организация во времени. Однако функциональная гармония, априорно предполагая известный постоянный порядок, не доставляла случая для того, чтобы должным образом оценить роль временно́го фактора. И лишь развитие новейшей музыки наглядно показало нам, что именно движение в большой степени обусловливает такое, а не иное звучание музыкального произведения; самим же движением управляют отношения длительности и интенсивности. Тем самым и наш взгляд на роль ритма, метра, агогики изменился весьма основательно. Еще недавно, анализируя музыкальное произведение, совершенно не принимали во внимание длительность данного звука, хотя от того, как долго длится звук, зависит его выделение или слитность с другими звуками. В быстром движении аккордов стирается их гармонический смысл, и они могут преобразовываться или в динамические величины, или же в то, что сегодня мы называем «звуковыми полосами». Последовательность звуков в различном агогическом выражении создает различные значения.

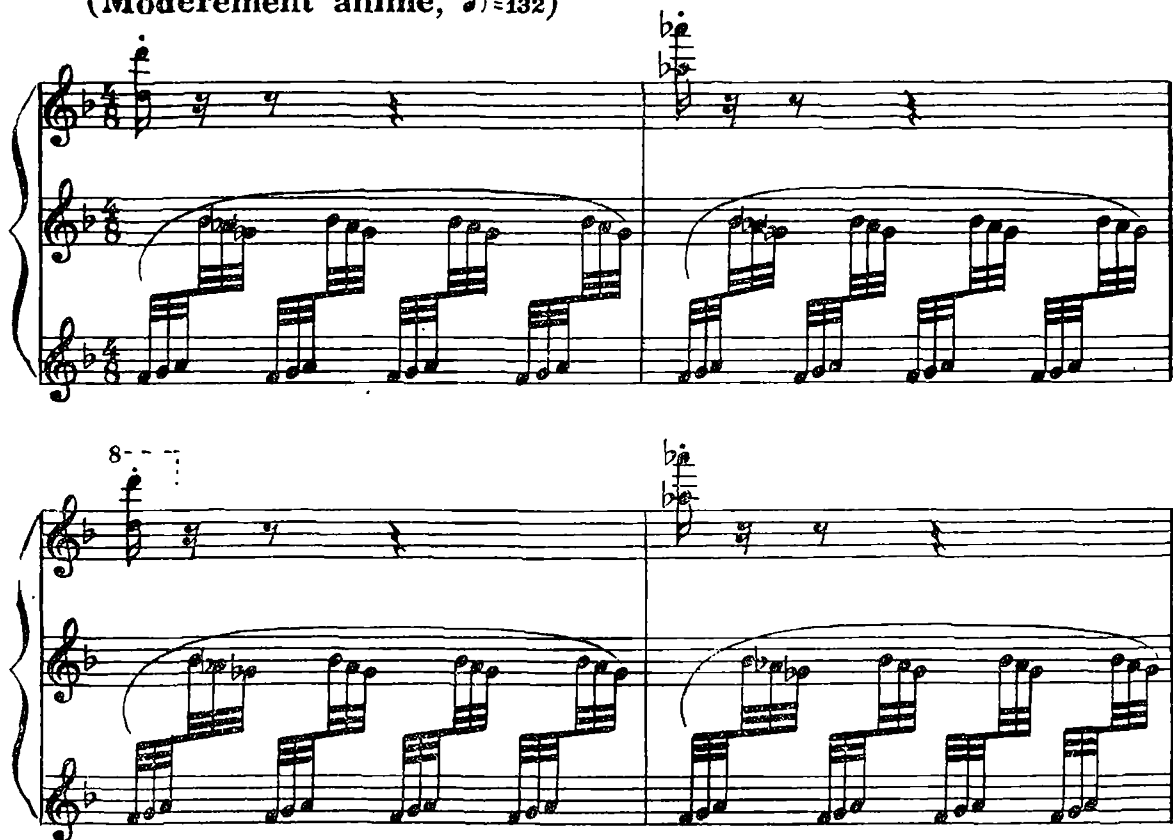
Дебюсси вполне сознательно оперирует разными приемами. Он вводит ритмико-агогические отношения, в одном случае способствующие выделению звучаний, как, например, в Десятой прелюдии тетради первой (такты 1—4):



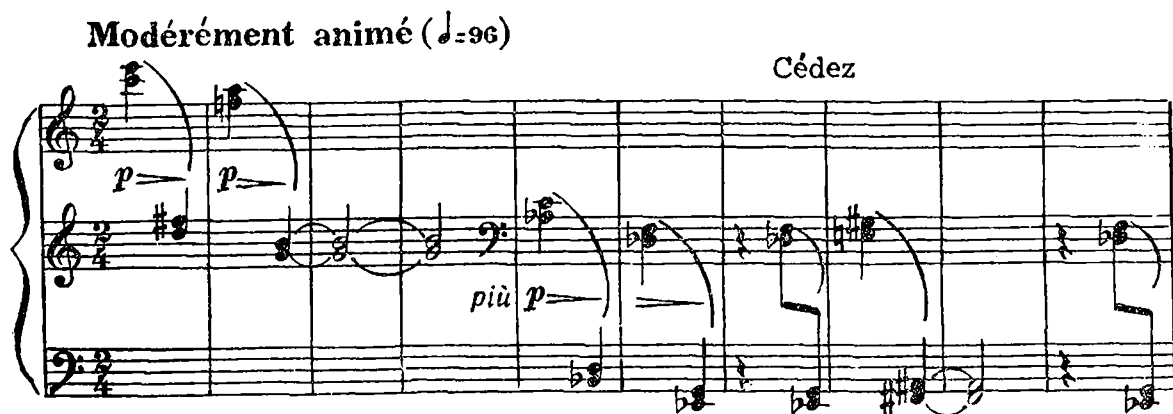
в другом — ведущие к интеграции звучаний, как в Третьей прелюдии тетради первой (такты 1—2):



Наличие выделяемых звуков принципиально влияет на развитие мелодической линии. Они могут разбивать ее на отдельные мотивы, как это происходит в самом начале «Весенних хороводов», или даже разбивать их на пункты, как в Двенадцатой прелюдии тетради второй (такты 3—6):

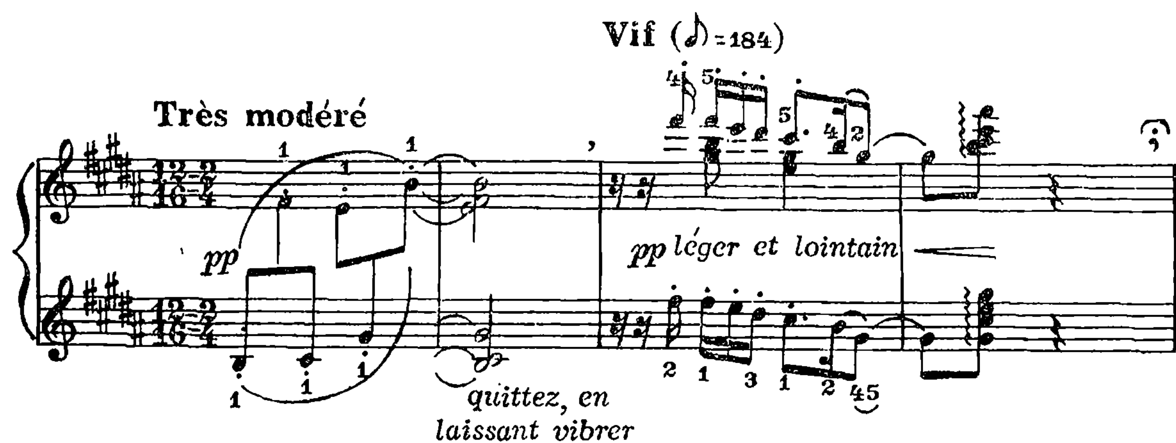


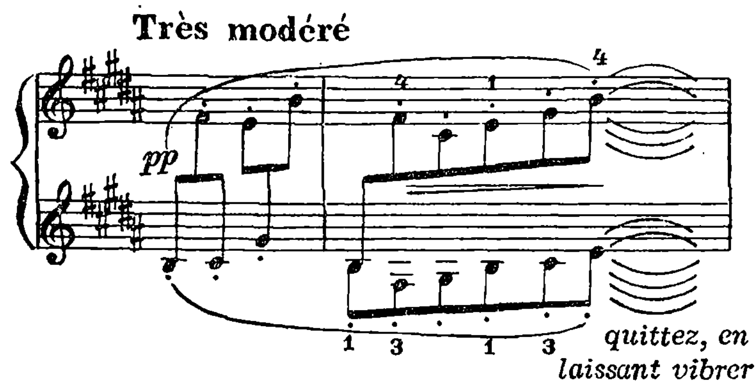
Пример того, как взаимодействие агогики с малыми тактами может привести к слиянию звучаний, мы видим в Одиннадцатой прелюдии тетради второй (такты 1—10):



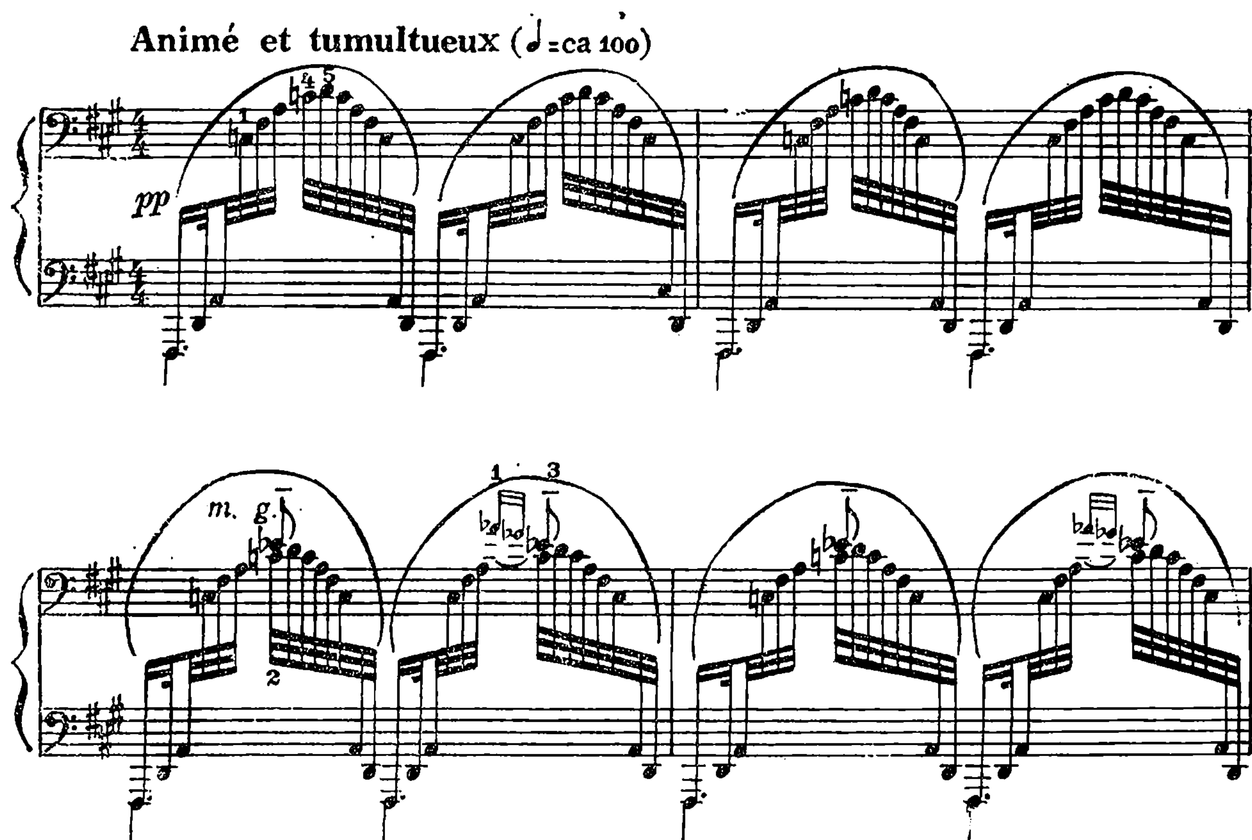
Успешное использование малых секунд вообще очень характерно для этой политональной прелюдии.

С эффектом замирания звучания можно встретиться в Пятой прелюдии тетради первой (такты 1—6):





Полная противоположность этому — быстрое движение звуков, дающее слитное звучание в Седьмой прелюдии тетради первой (такты 1—4):

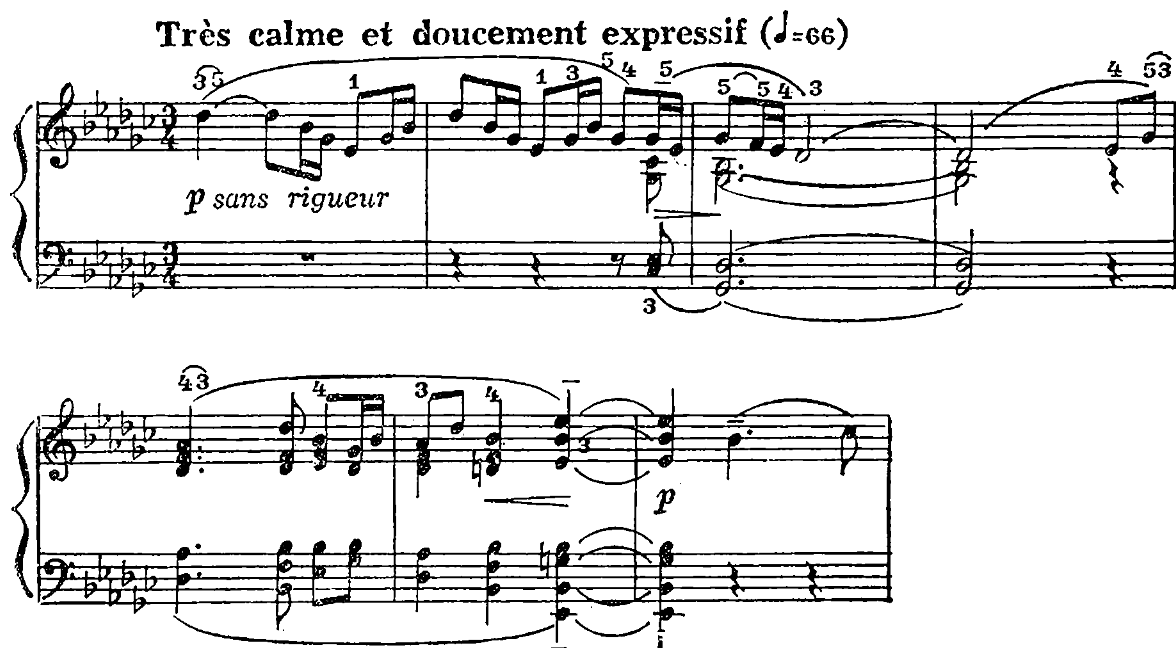


Европейская музыка начиная с эпохи Возрождения следовала монохронии — измерению времени одной постоянной единицей независимо от принципа деления и от вида такта. Соединение дуоли с триолью было первым отступлением от этой практики. С полиритмией мы встречаемся в произведениях Дебюсси не раз (к примеру, в Четвертой прелюдии тетради первой); и можно смело сказать, что без этой его ритмической свободы невозможны были бы позднейшие достижения Стравинского в этой области. Стремление к полихронии проявляется у Дебюсси в значительно большей степени, чем у кого-либо из его предшественников, причем проистекает эта полихрония не столько из «большого» деления, сколько из «малого», особенно когда здесь соучаствует агогика. Изменение меры приобретает значение акцента. Нередко выступающие у Дебюсси метрические микроструктуры (как, например, в партии скрипки в «Играх») носят уже характер звуковых полос (такты 1—3 после цифры 8 партитуры).

Такт, измеряемый малыми ритмическими единицами $\left(\frac{12}{16}\right)$, как в цитированной выше Пятой прелюдии тетради первой, можно считать примером точности в погашении звучаний, но чаще все-

го у Дебюсси он выступает показателем релятивизации временных отношений, как в «Играх» (такты 2—7 после цифры 15 партитуры — см. ноты на с. 198). Здесь мы видим сочетание делений на 2, 3, 4 и 5 (выступающее также в начале «Моря»). В партитуре «Игр» это не обособленный случай, полихрония здесь, можно сказать, повсеместна, и к наиболее показательным в этом отношении примерам принадлежат такты 3—8 после цифры 77 партитуры (см. ноты на с. 199). Непостоянство мер времени достигает здесь своего апогея, а в партии кларнетов мы можем уже наблюдать в зачатке те «valeurs ajoutés» («дополнительные значения», в данном случае пункты при тридцать вторых), которые по-своему использует Оливье Мессиан характерным для своей техники способом. Таким образом, содержание этих значений, ведущих к стиранию ритмических импульсов и слиянию звучаний, прежде всего сонористично.

Выше мы уже упоминали, что селективные звучания оказывают существенное воздействие на ход мелодической линии. Они могут также приводить к распаду линеарного фактора и создавать горизонтальные структуры, которые никаким способом не поддаются включению в категорию мелодических явлений в традиционном их понимании. У Дебюсси мы, разумеется, встречаем различные типы горизонтальных структур. Есть у него и традиционная широкая мелодика с подъемом и повторением — таково, например, начало Восьмой прелюдии тетради второй (такты 1—7):



(scherzando molto grazioso) (♩. = 72)

Fl. 1 — *p*

Ob. 1.2

Cor. i. — *p*

Cl. 1.2 — *léger* *p* — *p léger*

Cl. 3

Fg. 1.2 — *p doux*

Fg. 3

Cor. 1.2 — *p doux*

Cor. 3.4 — *p doux*

Tr. 1 — *f* — *p* — *p*

Tmp. — *f*

Viol. I div. — de la pointe *p* — de la pointe — simile

Viol. II div. — de la pointe *p* — de la pointe — simile

Vle div. — *sf* — de la pointe — simile — arco *p*

Vc. div. — *sf* — sempre pizz. *p*

Cb. — pizz. *sf* — sempre pizz.

(toujours animé et expressif)

Fl. p.1.2

Fl. gr.

Ob. 1.2.3

Cor. i.

1.2 Cl. 3

Cl. b.

Fg. 1.2

Sarr.

1.2 Cor. 3.4

1.2 Tr. 3.4

Trbn. 1.2

Tmp.

Pto

Ar. 1.2

Viol. I div.

Viol. II div.

Vle. div.

Vc. div.

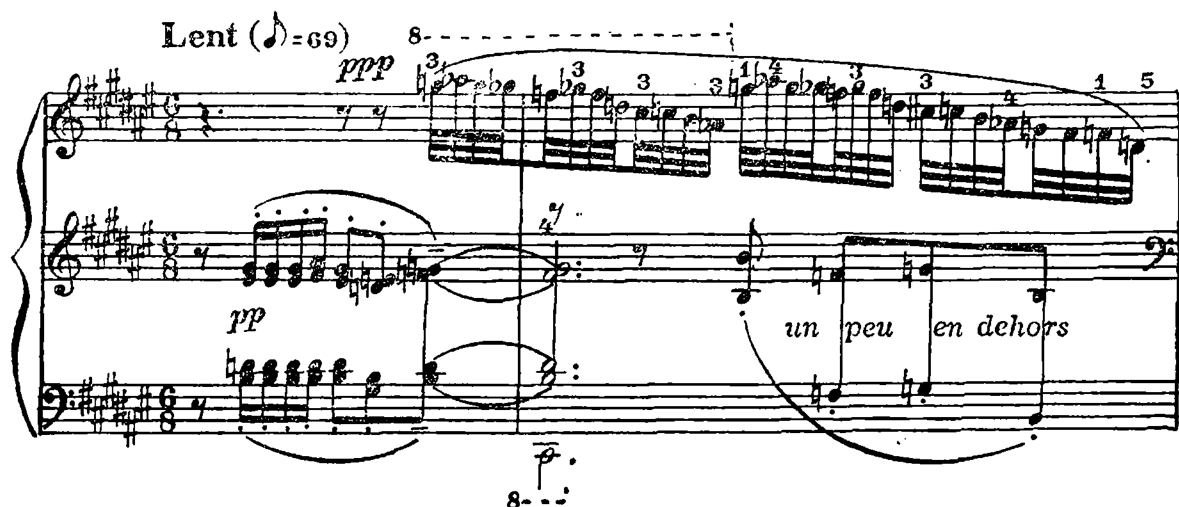
Cb.

mf expressif

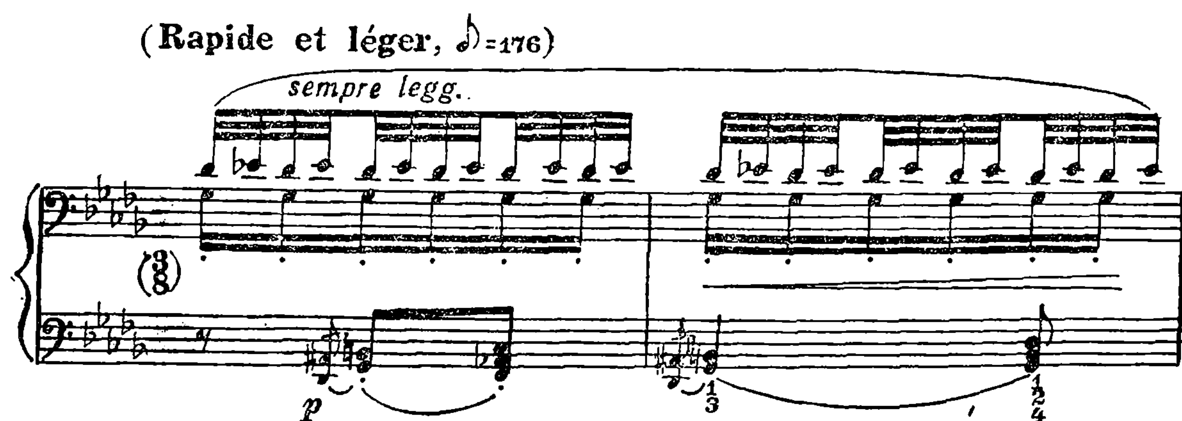
f étouffez

f étouffez

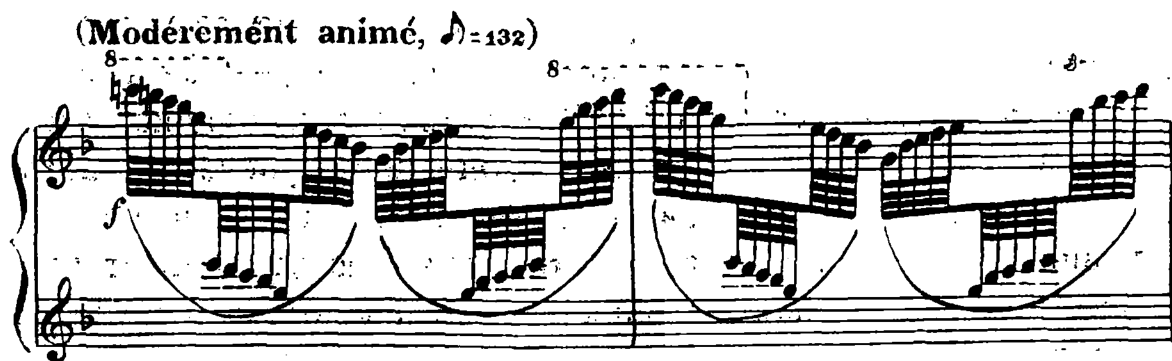
Встречаются и «вращательные» мелодические структуры, выступающие именно в тех его произведениях, которые отмечены выразительной ритмикой танцевального характера. Но наиболее часто Дебюсси пользуется короткими фразами с селективными элементами. Выделяющиеся так в Седьмой прелюдии тетради второй мотивы невозможно назвать мелодическими (такты 1—2);



Это попросту автономные звуковые комплексы, имеющие чисто сонорное значение, такое же, как изолированные, отдельные звучания хотя бы в Четвертой прелюдии тетради второй (такты 9—10):



Что же касается фигуративно-орнаментальной мелодии, то она может благодаря быстрому движению превратить горизонтальную структуру в вертикальную — в этом убеждает нас вообще изобилующая разнообразными сонорными значениями Двенадцатая прелюдия тетради второй (такты 25—26):



Красноречивый пример трактовки терции как звукового фактора дает Одиннадцатая прелюдия тетради второй (такты 1—10):



Мы свыклись с линеарной интерпретацией гармонии. В эту методологическую колею втянуло нас тематическое мышление, от традиций которого не сумел до конца освободиться даже Шёнберг. Лишь Дебюсси благодаря интересу прежде всего к тому, как аккорды звучат, а не к тому, как они соединяются, согласно заведомо установленным последовательностям, на деле добился самостоятельной трактовки и мелодики и гармонии. Часто выступающая в его музыке параллельная аккордика метила в традиционные принципы голосоведения. Уже само понятие «арабески», с которым мы не раз встречаемся в его высказываниях, указывало на изменение в позиции композитора. В его понимании арабеска — это просто волнистая мелодическая линия, свободно колеблющаяся и не связанная ни с каким мотивно-тематическим развитием.

Франсуаза Жерве справедливо заметила [1], что некоторые аккордовые параллелизмы (например, в начале «Cour de Lys» в «Мученичестве св. Себастьяна») можно трактовать как своего

[1] F. Gervais. La notion d'arabesque chez Debussy. — «La Revue Musicale», 1958, № 241, p. 14—15.

рода «мелодии аккордов»[1], а различные звуковые сочетания, не поддающиеся объяснению при помощи гармонии, — как совпадающие точки различных линий. Представляется, однако, что, с другой стороны, эта оригинальная концепция увела ее автора слишком далеко от звуковой реальности. У Дебюсси различие гомофонии и полифонии, в сущности, зачастую утрачивает право на существование, поскольку даже многоголосные структуры носят характер чисто сонорный. Параллельная аккордика проистекала у Дебюсси из мышления сонорными категориями. В дважды уже цитированной Двенадцатой прелюдии тетради второй аккордовые последовательности лишены какого-либо функционального характера. Быстрая фигурация создает здесь соединения, которым мы напрасно искали бы обоснования в правилах традиционной гармонии. То же самое относится и к аккордовым глиссандо, Дебюсси употребляет их не раз, как хотя бы в тактах 1—5 после цифры 38 партитуры «Иберии». Что же они такое, как не «звуковые полосы» в современном нашем понимании? В этих и других приемах, о которых уже шла речь, мы имеем основание усматривать первых ласточек будущего «поствебернизма».

Дебюсси изменил роль и значение гармонического фактора. Функциональная гармония предполагала постоянный априорный порядок, тогда как у Дебюсси аккорды и звукосочетания имеют характер поливалентных звуковых структур, которые могут, но не обязательно должны, интерпретироваться гармонически и не часто поддаются такой интерпретации. Уже А. Лисс заметил, что каденции и модуляции как факторы конструкции Дебюсси заменил *секвенциями*[2]. Действительно, серии чужих звуков или переходных нот, которые в традиционной гармонии имели значение элементов, стирающих функциональность, приобрели у Дебюсси свойства фактора, интегрирующего формальное развитие. Почти все, что в функциональной гармонии носило статичный или инерционный характер и, во всяком случае, принималось за фактор, тормозящий или приостанавливающий движение звуковых массивов, у Дебюсси изменило свой статус, перешло в другие категории музыкального мышления. Поэтому только в результате на-

---

[1] «Klangfarbenmelodie» (тембровая мелодия) — термин А. Шёнберга.

[2] A. Liess. L'harmonie dans les œuvres de C. Debussy. — «La Revue Musicale», 1931, janvier, p. 45.

стойчивой приверженности функциональной точке зрения мог собрать своих сторонников термин «импрессионизм», а такие понятия, как «колористика» или «höchste Passivität» («высшее бездействие»), призваны мотивировать и защищать его. Все, что не умещалось в гармонических категориях, мы трактовали как проявление «колористики». Селективные элементы мы принимали за фактор, «окрашивающий» мелодическую линию. Нам недоставало сознания, что не все, представляющееся аккордом, должно иметь гармонический смысл. Всякий анализ музыки Дебюсси, минующий содержащиеся в ней чисто звуковые качества, должен быть признан неполным и деформирующим ее истинный облик.

До недавнего времени между звуковой вертикалью и гармонией ставился знак равенства, но гармония по меньшей мере не исчерпывает понятия вертикальности, поскольку в зависимости от звукового материала, какой использует композитор, создавая вертикальные структуры, они могут быть гомогенными, плотными (когда отдельные звуки сливаются в один звуковой слой), будучи также гетерогенными или полигенными, если мы имеем дело с двумя или несколькими слоями (конечно, не мелодическими линиями). И так же как горизонтальные структуры не непременно должны принимать мелодический облик, так и вертикальные структуры под действием или агогических, или артикуляционных элементов, или разнообразных инструментальных качеств (сопоставление разных регистров) могут распадаться, расслаиваться на отдельные звуковые плоскости, до такой степени эти средства могут ослабить или даже уничтожить силу гармонических связей.

Вопрос о гомогенности структуры совсем не решает ее одноголосность или многоголосность. Это иные категории. Монофоническая структура может быть в звуковом отношении богаче полифонической, как свидетельствует у Дебюсси хотя бы Девятая прелюдия тетради первой (такты 1—12):

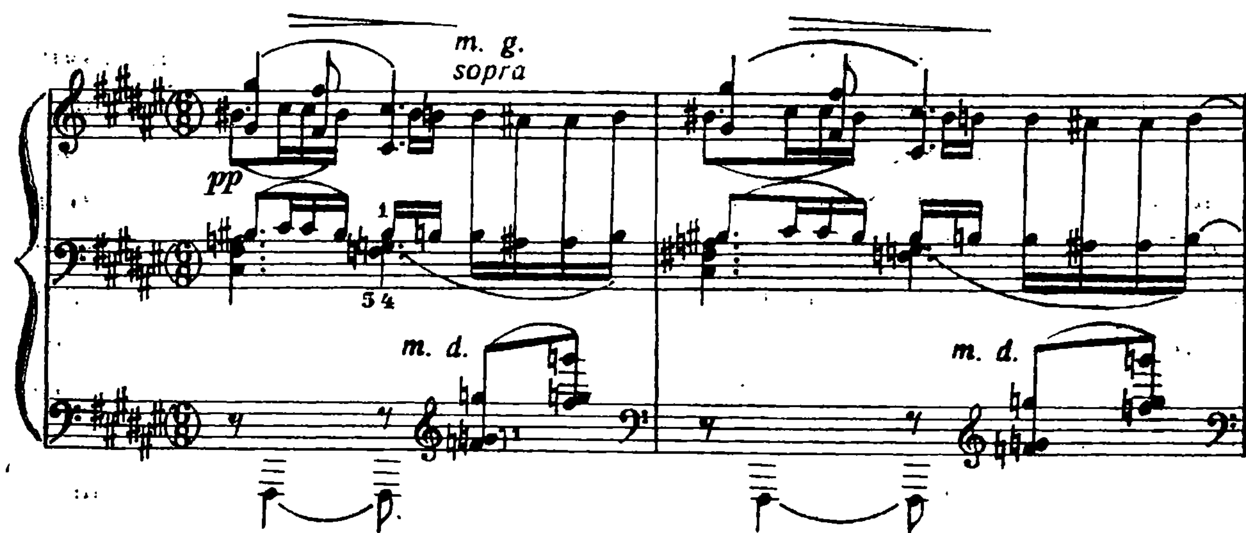
Modérément animé ♩. = 60-66-69
quasi guitarra
pp (comme en préludant)
pp sopra



Существенная черта «многослойной» структуры — ее способность как бы отвлекать внимание от гармонии, делать последнюю незначительной. О такой структуре можно говорить там, где нет интеграции звуковых слоев. В «Жигах» (например, «Образы» № 1) один звуковой пласт создают смычковые, второй — валторны с гобоями и третий — трубы:

10 Moins vite
solo
Ob. d'A.
p doux et expressif
Fg. 1
p doux
Cor. 1.2
p
Tr. 1. 2
Moins vite
Viol. II div.
pp léger
Vle div.
pp léger
Vc. div.
p

В «Иберии» также выступают три пласта. Впрочем, не только в оркестровых, но и в фортепианных произведениях Дебюсси мы встречаем гетерогенные структуры, как, например, в цитированном выше фрагменте Десятой прелюдии тетради первой, где различаются двупластовые вертикальные структуры, или в Седьмой прелюдии тетради второй (такты 34—35):



Секундаккорды, имеющие характер динамических акцентов, создают здесь отдельный звуковой пласт. В Первой и Третьей прелюдиях тетради второй все еще появляются двупластовые структуры. Но уже, например, в Одиннадцатой прелюдии, несмотря на политональные части, преобладает гомогенный тип структуры. Цитированная выше Восьмая прелюдия тетради первой очень интересна тем, что наряду с традиционными соединяющимися вертикальными и полифоническими структурами Дебюсси применяет также двупластовые вертикальные структуры — словом, в нужных ему местах противопоставляет гармонические моменты тем, где гармонический фактор не действует. Это произведение можно признать характерным для той диалектики гармонического и сонорного мышления, какую мы наблюдаем в большинстве произведений Дебюсси, начиная с самых ранних, что мы пытались показать выше, в разделе, посвященном его вокальной лирике.

Если бы из наших рассуждений кто-либо сделал вывод, что у Дебюсси сонорное мышление преобладает над всяким другим и поэтому не стоит заниматься мелодикой и гармонией создателя «Пеллеаса и Мелизанды», это противоречило бы нашим намерениям. Мы столь решительно подчеркиваем сонорный аспект

произведений Дебюсси потому, что до сих пор никто не предпринимал исследований в этой сфере его музыки, а равно затем, чтобы показать, хотя бы эскизно, что из звуковой техники Дебюсси исходят идеи и мысли, питающие всю последующую музыку и развитые полностью лишь в музыке новейшей.

Символические элементы. От ставшей банальной символики изношенной звуковой системы Дебюсси спасся столь же хитроумно, как Одиссей, направлявшийся к острову Гелиоса. Он держался вдалеке от Харибды функциональной гармонии и с осторожностью плыл вблизи Сциллы чистой сонористики; и поскольку дань, уплаченная этой последней, не была слишком высокой, он добрался до цели сквозь узкий пролив, разделяющий две эпохи в музыке, без того чувства изолированности, какое стало уделом позднейших смельчаков — Веберна или Эдгара Вареза, которые, будучи воодушевлены его примером, проявляли меньшую осторожность. Создатель прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» почти с искусностью Малларме наделял компоненты своего произведения попеременно то «смыслом» (поддающимся интерпретации при помощи кода функциональной гармонии), то вновь «звучанием» (сонористикой) и создавал таким образом символическое целое, «тотальное произведение», многозначное, магическое, «извлекающее скрытую идею».

Если бы Дебюсси признал примат эмоциональных ценностей над интеллектуальными, повторилась бы история с романтизмом: композитор остался бы всего лишь еще одним толкователем человеческой души. Но благодаря тому, что он избегал appassionato, самоуглубления, поворачивал к себе зеркало Иродиады тыльной стороной, был готов согласиться на деперсонализацию, он набредал на след тех тайных «соответствий», объединяющих нас с миром, что не давали покоя Бодлеру, и открывал новые материки музыки. Из двух типов воображения, какие различает Гастон Башляр, — формального и материального, Дебюсси, конечно же, обладал особенно развитым воображением материальным, то есть таким, которое ищет форму не в живописном и переменчивом внешнем облике или же в интроспекции, а, проникая до самого основания бытия, отыскивает там «внутреннюю форму

субстанции». «Материальное воображение, — говорит Башляр, — драматизирует мир. Оно находит в глубине субстанций все символы внутренней жизни человека»[1]. Чтобы пробудить дремлющие в нас атавистические «соответствия» и возобновить единство, связывающее нас с творениями и предметами природы, Дебюсси не требуется, как Вагнеру, семантических заменителей. Достаточно того, что он просто говорит пением птиц, голосом моря, покачиванием лодки, игрою золотой рыбки, плывущими в небе облаками, надвинувшимся туманом, и, хотим мы этого или нет, он ведет нашу мысль к первоистокам, направляет ее на коренные проблемы. И решать их композитор предоставляет нам; он не создает никаких мифов, не навязывает нам никаких решений, но тем сильнее втягивает нашу личность в круг этих проблем.

Это не означает, что его музыка избавлена от традиционной символики, но ее участие здесь сравнительно скромно, причем способ, каким композитор ею пользуется, по преимуществу ведет к отклонению от привычных образцов. Ностальгический голос рога, доносящийся издали, — излюбленный мотив романтиков, унаследованный символистами, — не раз появляется в произведениях Дебюсси: не только в «Сосредоточении» из «Пяти поэм Шарля Бодлера», о чем мы уже упоминали, но также и в «Пеллеасе и Мелизанде», причем неоднократно (в первой сцене I акта, в интерлюдии между второй и третьей сценами, в третьей сцене II акта), в «Море» (в третьей части, № 52—53 партитуры) и в последних четырех тактах Четвертой прелюдии тетради первой, где обращает на себя внимание недвусмысленное примечание над нотами: «Как далекое звучание рогов», то есть валторн.

Флейта обычно пробуждает в нас настроение сельской идиллии, а между тем сколько оттенков меланхолии и беспокойства извлекает Дебюсси из ее очаровательного звучания в прелюдии «Послеполуденный отдых фавна», «Флейте Пана», «Сонате для флейты, альта и арфы» и даже в фортепианных партиях вокальных произведений, таких, как первая из «Песен Билитис», «Фавн» (начало) из второго сборника «Галантных празднеств» или первый «Античный эпиграф».

---

[1] G. Bachelard. L'eau et les rêves. Paris, 1942, p. 1, 31, 202.

Звучание колоколов также, видимо, обладало для Дебюсси необычным очарованием, коль скоро он столько раз вызывал его в памяти, создавая свои произведения. Колокола возвещают закат дня и приближение ночи, и это их символическое значение, закрепленное в христианской традиции, сохранялось у Дебюсси в таких песнях, как разбиравшиеся нами «Колокола» (на слова П. Бурже), «Деревянные лошадки», где в стихотворение П. Верлена введено звукоподражание («дин-дин-дон»), или как упомянутые выше «Церковные колокола» (на слова Г. Ле Руа), в которых для пробуждения звука колоколов в нашем воображении композитор в начале и в конце применил мерное звучание большой секунды, или, наконец, песня «О береге морском» (из «Лирических проз»). В фортепианных «Колоколах сквозь листву» из второй серии «Образов» композитор также обращается к этому традиционному символу. В раздумье о бренности всего земного повергает нас лишь глухой звон колоколов затонувшего собора Ис из бретонской легенды (Десятая прелюдия, первая тетрадь), — звон, доносящийся из глубины вод в любое время дня.

Но чаще всего Дебюсси совершенно не считается с сущностью символов, которая может проистекать или из подбора исполнительских средств, или из структуры звукового материала. Такая, например, тональность, как Fis-dur, которую традиция считает несущей теплые золотистые краски, часто служит Дебюсси для создания «ноктюрновых» настроений, подобных хотя бы окончанию песни «О сне», или финалу I акта и интерлюдии, разделяющей первые две сцены III акта «Пеллеаса и Мелизанды», или, наконец, финалу «Поля битвы» из «Ящика с игрушками».

Оппозиция по отношению к эстетике романтизма, протест против экспрессионистского неистовства нигде, может быть, не открылись перед современниками более отчетливо, чем в «Пеллеасе и Мелизанде» — произведении, которое после бушевания страстей в операх Вагнера и Штрауса должно было показаться оазисом тишины и сосредоточенности. Начиная с первых же набросков «Пеллеаса и Мелизанды», Дебюсси со всей продуманностью и последовательностью реализовал свою эстетическую программу наперекор всевластно царящему вагнеризму. «Я погрузился, — сообщает он Э. Шоссону в письме от 2 октября

1893 года, — в изучение *малой химии фраз наиболее личностных,* я старался быть как Пеллеасом, так и Мелизандой, я отыскивал музыку под самыми разными покровами, под которыми она прячется от своих самых ревностных почитателей. Я воспользовался среди прочего — правда, абсолютно неожиданно — средством, которое мне кажется достаточно редким, а именно *тишиной* как фактором экспрессии и, быть может, единственным способом, подчеркивающим эмоциональные достоинства данной фразы»[1]. А неполных два года спустя, закончив оперу, Дебюсси, между прочим, напишет П. Луису (17 июля 1895 года), упрекая его за долгое молчание: «Тишина — это прекрасная вещь, и видит бог, как много белых тактов «Пеллеаса» свидетельствует о моей любви к этому роду эмоционального состояния». О «красноречивости тишины», которой буквально насыщено его произведение, он вспоминал также в письме от 13 октября 1896 года к Э. Изаи[2] и в цитированном письме от 28 августа 1894 года к А. Лероллю[3].

Впрочем, тишина совсем не является особенностью лишь «Пеллеаса и Мелизанды». Почти вся музыка Дебюсси возникает из тишины, порою замирает и погружается в нее, как бы вслушиваясь в тайны жизни и смерти, в «сверхчувственное». Заметим хотя бы, сколько определений употребляет Дебюсси для обозначения различных оттенков затихания музыки: «en s'effaçant» — «стихая» («Туман»), «en s'éloignant» — «удаляясь» («Прерванная серенада»), «en se perdant» — «теряясь» (финалы «Явления», «Мандолины», «О сне», «Сентиментальной беседы», «Сирен»), «perdendosi» — «замирая» («Фавн», «Девушка с волосами цвета льна», «Безымянная могила», «Иберия I», «Ящик с игрушками», «Раненый лавр» из «Мученичества св. Себастьяна», «Игры»), «en s'affaiblissant» — «ослабевая» (II акт «Пеллеаса и Мелизанды»), «estinto» — «приглушенно» (этюд «Для кварт», «à peie» — «едва» (этюды «Для развлечения» и «Для повторяющихся звуков», «Веер»), «pp doux et lointain» — «pp нежно и издали» («Иберия II»), «aussi pp que possible» — «также pp

---

[1] Стоит сравнить это высказывание с глубоким замечанием Ц. Норвида в «Белых цветах» (1857) о тишине в драме и вообще в искусстве.
[2] «Les Annales Politiques et Littéraires», 1933, 26 août, p. 226.
[3] M. Denis. H. Lerolle et ses amis, p. 29.

насколько возможно» (финал V акта «Пеллеаса и Мелизанды»), «presque plus rien» — «почти не усиливая» («Туманы»), «plus rien» — «не усиливая» («Фавн», «Сентиментальная беседа»). «Облака» кончаются на *pppp* смычковых, то есть, собственно, дематериализуются. Подобным же образом замирают далекие колокола в песне «О береге морском», волны в конце «Отражения в воде».

После оглушающих тирад Вагнера и Штрауса Дебюсси едва слышим, так тихо и кротко обращается он к нам. «Простушки» (из «Галантных празднеств» II), «Облака» (из «Ноктюрнов»), «Феи, прелестные танцовщицы», «Терраса, освещенная лунным светом», «Ветер на равнине» (из «прелюдий») — все это, как кто-то назвал их, «поэмы пианиссимо», инфрамузыка. «Et la nuit seule entendit leurs paroles» («И одна лишь ночь слышит их речи») — эти последние слова «Сентиментальных бесед» могли бы, как удачно замечает В. Янкелевич, с таким же успехом завершать оперу «Пеллеас и «Мелизанда» — «рассказ в пяти актах о замирании или постепенном рассеивании существования, то есть о приближении Небытия» [1]. Дебюсси улавливает своим тонким слухом последнее дыхание жизни на самом пороге, отделяющем бытие от небытия. Порой его тишина и паузы — уже как бы «с другого берега».

Поэзия агонии существований и предметов (Бодлер, Лафорг, Самен) должна была оказать на молодого Дебюсси большое влияние, если с воздействием ее мы встречаемся в его творчестве на каждом шагу. Меланхолия ослабевания, затихания, сумерек, угасания чего-то — огня или жизни, медленного бега дня к смерти после того, как полдень минует, — вот тематика, которая неустанно его притягивает, наполняя неотразимой поэзией ниспадающие арабески «Туманов», «Мертвых листьев», «Вздохов» (из «Трех поэм на стихи Малларме») и т. п. В «Звуке рога» (на слова Верлена) — «снег идет длинными нитями корпии» («la neige tombe a longs traits de charpie»), перелетая через шесть накладывающихся друг на друга тональностей — C, B, As, Jes, E, d. В «Фонтане» Дебюсси в согласии с намерением Бодлера акцентирует не взлет воды, а ее падение, замирание, и последние

---

[1] V. Jankélévitch. Debussy et le mystère. Neuchâtel, 1949, p. 136.

слова «Tombe comme une averse de larges pleurs» («Падает, как поток слез») сопровождаются тремя ниспадающими арпеджио, подсвеченными поочередно gis-moll, Fis-dur и Es-dur, прежде чем их растворит в звуках небытия. Перед нами (если, по примеру Янкелевича, употребить тут слова Малларме) — палевая октябрьская агония, бледная, чистая, «вверяющая большим фонтанам свою беспредельную тоску» [1].

Дебюсси, если даже он вдохновлен природой, совсем не старается воссоздавать ее. Он передает некоторые ее элементы во имя самой радости слышать их как музыку. Его интересует не образ, а восприятие, не цветок, а появление бутонов. Дебюсси, как прекрасно выразился А. Мишель, «делится своим сердцем с предметами. Слушает, как бьется оно в сердце предметов» [2]. Да и зачем ему было бы передавать зрительные впечатления звуковыми средствами, если передаче этих впечатлений несравнимо лучше служит искусство, специально для этой цели призванное? Художника, который (в беседе с П. Ландорми 2 апреля 1904 года) отказал Берлиозу в звании музыканта именно потому, что тот «создавал лишь иллюзию музыки при помощи средств, позаимствованных из литературы и живописи», пришлось бы в таком случае обвинить в курьезной непоследовательности.

Позиции Дебюсси была чужда иллюзия «мгновенности» (Моне), фиксирования изменений, происходящих на поверхности предметов в разное время дня. Природа выполняет в его произведениях служебную роль, она лишь предлог, канва, на которую он накладывает свои мечтания. Нас не должны обманывать названия, какими Дебюсси украшает свои произведения. Дух эпохи подсказывал их композитору преимущественно после создания музыки. Недаром, например, известные названия двадцати четырех прелюдий для фортепиано (предназначенных, отметим мы в соответствии с мнением их создателя, для исполнения скорее в условиях некоторой «интимности», чем в концертном зале) фигурируют не в начале этих маленьких шедевров, а в конце, после музыкальных текстов. И кроме того, названия эти в подавляющем своем большинстве более поэтичны, чем живописны,

---

[1] Ibidem, p. 51.
[2] A Michel. Psychanalyse de la musique. Paris, 1952, p. 221.

и наперекор видимости служат скорее вуалированию намерений художника, чем их раскрытию. Какие же конкретные картины могла бы представить взору музыка, снабженная названиями «Феи, прелестные танцовщицы», «Дань сэру Пиквику», «Звуки и запахи кружатся в вечернем воздухе», «Шаги по снегу», «Прерванная серенада» или «Затонувший собор»? Названия эти указывают на источник вдохновения, а значит — на что-то изначальное, что было первым импульсом для художника: картина природы, поэтическое произведение, старая легенда, персонаж из рассказа или сцены, — оставляя воображению слушателя свободу самостоятельно постигнуть скрытый смысл произведения.

Что стремился выразить Дебюсси в таком, например, произведении, как «Шаги по снегу»? Неужели он хотел нам представить лишь зимний пейзаж со следами на снегу? Достаточно поддаться суггестивному действию музыки, чтобы понять, что речь идет здесь о чем-то большем — может быть, о беспредельности пустоты, которая нас окружает, когда уходит кто-то из наших близких, или вообще о том, как растет в нас чувство одиночества. Не раз подчеркивалось — и прежде всех глашатаями «импрессионизма» Дебюсси, полагавшими, что это льет воду на их мельницу, — особое стремление автора «Пеллеаса и Мелизанды» передавать состояние неподвижности и застоя. Примеры черпались из «Шагов по снегу», «Канопы», «Туманов», «Звука рога», «Под сурдину». Указывалось на настойчивые остинато (как, например, в «Ветре в долине» или в эпиграфе «Благодарность утреннему дождю»), на видимость движений, которые топчутся на месте, как в «Моменте», на заклинающее повторение нот, как в «Садах под дождем» или в «Маске». И не замечали только того, что все это были симптомы иного, чем до сих пор, радикально отличавшегося от прежних способа образования как звуковой материи, так и ее формы и что поэтому интерпретация музыки Дебюсси с помощью принятых методов и категорий сама собой ведет к односторонним и искажающим обобщениям. В проистекавшем из антиромантической позиции отвращении к тематическим разработкам, в аскетическом самоограничении полноты мелодической инвенции усматривалось свидетельство сенсуалистского натурализма (не к нему ли и сводился импрессионизм в музыке), а между тем мысль Дебюсси предельно далека от иллюстратив-

но-сюжетной программности и приземленного служения природе.

Если Дебюсси и бывает иногда живописцем, то живописцем лишь явлений нематериальных или лишенных массы; и в самом деле, ничто не мешает объяснять выступающие попеременно вереницы квинт и терций во второй «Балладе Франсуа Вийона», или в «Луне, спустившейся на место бывшего храма», или в третьей части «Моря» (№ 53 партитуры) как «спокойную белую процессию, которая движется ночью по небу и постепенно расплывается», но дело в том, что эта суггестивная картина уводит нас за свои пределы, в другое измерение. Когда под конец первого акта «Пеллеаса и Мелизанды» появляется тремоло смычковых под сурдину и из-за кулис доносится пение хора «à bouche fermée» (с закрытым ртом), нам невольно передается «ностальгия внеземных плаваний», столь часто излучаемая музыкой Дебюсси, а здесь с самого начала задающая тон странной рассеянности Мелизанды.

Напомним опять-таки слова В. Янкелевича: «Если о музыке Дебюсси можно сказать, что это космогония в сжатом виде, квинтэссенция истории мира, то «Пеллеас» — квинтэссенция этой квинтэссенции»[1]. «Никакая музыка, — пишет тот же автор в другом месте, — не умела в равной степени схватывать на лету неуловимые аналогии между предметами, запечатлевать согласие душ, внушать нечто одновременно близкое и далекое, то, что существует и чего нет, и притом не «темами», а вибрацией мелодии, реминисценциями быстрыми, как мысль. Мотив Голо, например, с его характерной триолью и с его акцентированной восьмой, вызывающими в памяти какие-то далекие галопы, в каком бы виде он ни появился — то как простая ритмическая фигура в низком регистре, то даже как одна отрывочная нота, повторяемая многократно, — всегда несет с собою тревогу и беспокойство... Тревога иногда перерождается в панику, как в конце III и IV актов, где подгоняемые страхом ноты будто волнующаяся нива или бескрайние хлебные поля с картин Ван Гога»[2].

От морских пейзажей Моне никогда не веет страхом. Мы погружаемся в их созерцание вместе с художником, расплавляющим

---

[1] V. Jankélévitch. La musique et l'ineffable. Paris, 1961, p. 164.
[2] V. Jankélévitch. Debussy et la mystère, p. 14—16.

свою личность в пантеистической гармонии с природой. Иначе обстоит дело с «Морем» Дебюсси, где все, кажется, происходит как у Тернера — в космическом масштабе, а в последней части полиритмической симфонии — в «Диалоге ветра с морем» — зловещий голос урагана, кажется, несет в себе предвестие смерти и разрушения, как и в Седьмой прелюдии тетради первой («Что видел западный ветер»).

Было бы, однако, ошибочным упрощением трактовать Дебюсси как Эдгара По в музыке, как певца «моря мрака» (mare tenebrarum). Менее чем за два года до смерти, уже тяжело больной, он выражал в одном из писем (к Г. Курти, 18 июля 1916 года) надежду на то, что его могло бы поставить на ноги только море, и добавлял: «Море всем нам мать»[1]. Мы находим здесь ключ к пониманию произведений Дебюсси, тематически связанных с морем, которые, правда, не отбрасывая на нас угрюмой тени смерти, не навевают, однако, и никаких сравнений с картинами импрессионистов. Мария Бонапарт в своем исследовании об Э. По говорит, что «море является для всех людей одним из самых великих и вечных символов материнства»[2]. И болезненное чувство абсолютного одиночества перед лицом смерти Дебюсси иногда компенсирует ностальгией по «призрачному горизонту» бесконечности, который возникает в его воображении, когда он являет нам безграничность моря. Таково, пожалуй, значение моря в третьем «Ноктюрне» («Сирены») как символа праматери всего живого, к которой возвращаются после трудов земного странствия и которая иногда сзывает пением сирен при лунном свете свое разбросанное и заблудшее потомство.

Тем не менее Э. По всегда восхищал Дебюсси своей поэтикой тревоги и страдания. Со времени переводов Бодлера и Малларме мало кто из поколения символистов мог противостоять «метафизической дрожи», какую пробуждали некоторые безумные видения автора «Лигейи» и «Улялюма». Если бы не болезнь и преждевременная смерть Дебюсси, экспрессионистская музыкальная драма родилась бы не в Германии, а во Франции. Только пусть нас не обольщает предположение, что этот «экспрессио-

---

[1] «Revue des Deux Mondes», 1958, 15 mai.
[2] M. Bonaparte. E. Poe. Étude psychanalitique. Paris, 1933, p. 367.

низм» имел бы что-то общее с романтическим «furor teutonicus» или с сотрясаемым конвульсиями венским экспрессионизмом. Это был бы экспрессионизм типично французский, не отрицающий примата искусства-амортизатора, искусства, правящего как стихиями эмоций, так и стихиями интеллекта.

Нет ничего более волнующего, чем прослеживать по письмам создателя «Пеллеаса и Мелизанды» медленное созревание замысла одноактной оперы по новелле Эдгара По «Падение дома Ашеров». Однако мы слишком бы далеко отклонились от нашей темы, желая воссоздать здесь эти драматические перипетии. Стоит лишь привести отрывки из переписки Дебюсси, косвенным образом связанные с нашими выводами, поскольку они еще раз освещают недвусмысленное отношение композитора к музыке и собственному творчеству. «Бывают минуты, — пишет он Дюрану 18 июня 1908 года, — когда я буквально теряю ощущение окружающих меня предметов, и, появись сестра Родерика Ашера у меня, я совсем не был бы удивлен». А два года спустя, в июле 1910 года, сообщает тому же адресату: «Работаю... это самое лучшее, что может удовлетворить мой голод невыразимого. Если бы мне удалось это нарастание тревоги, каким должно быть «Падение дома Ашеров», я думаю, что этим я сослужил бы хорошую службу музыке». В письме от 22 декабря 1911 года к А. Капле Дебюсси жалуется: «Я не могу закончить двух маленьких драм По (второй должна была быть «Дьявол на колокольне». — *С. Я.*), все мне кажется скучным... На один почти свободный такт приходится двадцать, задыхающихся под тяжестью пусть всего лишь традиции, но ее обманчивое и трусливое воздействие (несмотря на мои усилия) я сразу распознаю.. И здесь не имеет значения, что эта традиция принадлежит мне самому... Это тоже соблазнительно — находить себя под разными масками». И наконец, в письме к Р. Годе от 4 января 1916 года он с горечью отмечает: «Нужно использовать хорошие минуты для компенсации плохих часов. Немногого недоставало для того, чтобы я закончил... «Падение дома Ашеров», когда болезнь развеяла мои надежды».

Эти выдержки дают нам представление не только об интенсивности творческих переживаний Дебюсси (о чем свидетельствует в особенности первая цитата), но также о том, что мы не

раз имели случай подчеркнуть, — о его настоятельной внутренней потребности всегдашнего обновления своего искусства. Впрочем, разве он не писал А. Мессажеру 12 сентября 1903 года, уже почти через полтора года после постановки «Пеллеаса и Мелизанды»: «Что касается лиц, которые выказывают мне свою дружбу в надежде, что я не смогу пойти дальше «Пеллеаса», то они явно пытаются надеть себе шоры на глаза. Они не знают, что, если бы это со мною должно было случиться, я безотлагательно занялся бы выращиванием в комнате ананаса с убеждением, что нет ничего хуже повторения самого себя»[1]. Характерные черты творческой работы Дебюсси, делающие ее явлением совершенно исключительным в истории музыки и, пожалуй, более всего изумляющие сегодняшних новаторов, — это как раз изменчивость ее принципов, пренебрежение формулой, боязнь косности, бегство от автоматизма собственных эмоционально-интеллектуальных реакций.

Не желая порывать связей с традицией и слушателем, Дебюсси, с одной стороны, старается удержаться в рамках тональности и гармонической функциональности, хоть и расширяет их до предела; с другой стороны, с помощью чистого звука, лишенного изобразительной функциональности, он прокладывает дорогу новому музыкальному мышлению. Стоит проследить, как в его музыке постепенно усиливается нашествие секунд, выступающих, собственно, как отрицание гармонии. Сначала они служат окрашиванию гармонической ткани, но, уже начиная с «Фонтана», все чаще принимают на себя роль фактора, интегрирующего звуковые массивы («Сады под дождем», «Игра волн» в «Море», «Запахи ночи» в «Иберии», последние страницы «Жиг», «Фейерверков», «Поля битвы» в «Ящике с игрушками», «Камма», «Мученичество св. Себастьяна»), и наконец самостоятельно выступают как носительницы агрессивной звучности (в «Играх», «Этюде для хроматического движения» и «Этюде на повторяющихся нотах», в «Веере» и «Вздохе» из «Трех поэм на стихи Малларме», в «Белом и черном»). В. Янкелевич имел основание утверждать, что в поздних произведениях Дебюсси роль гармонии изменилась и уменьшилась: «Она ежится и дерзко гримасничает, становится едкой, как „царская водка“»[2].

---

[1] L'enfance de Pelléas. Lettres de C. Debussy à A. Messager. Paris, 1938, p. 74.
[2] V. Jankélévitch. Debussy et la mystère, p. 119.

Диссонирующие аккорды перестают быть в музыке Дебюсси чем-то переходным между двумя тональностями, подготовкой к разрешению, они утрачивают характер векторов, обретают равноправие с консонансами, в результате чего действие различных законов тяготения и взаимозависимостей притормаживается, все становится проблематичным, приобретает многозначный, поливалентный характер. А параллельная аккордика — это уже явное вступление на путь сонористского мышления, — путь, ведущий в будущее.

Благодаря тому, что, доверяя своему чутью, Дебюсси нарушал многие освященные традициями правила и создавал новый музыкальный язык, предлагая тем самым новую символику, перед слушателем открывалось несравнимо более обширное поле для игры воображения, нежели то, какое ему предоставляла музыка, старавшаяся придерживаться традиционной системы и ее износившейся символики. В том, что слушателя обманула предложенная критикой и музыковедением поверхностная аналогия с живописью импрессионистов, не виноваты ни слушатель, которому не хватило собственных сопоставительных критериев, ни тем более музыка. Дебюсси напомнил нам о том, о чем нам велели забыть романтики: настоящая музыка, взывающая к впечатлительности людей, задевает в них не то, что есть в них индивидуального, а то, что их всех объединяет между собою, будучи одновременно самым глубоким. И поэтому В. Янкелевич, заканчивая свое прекрасное эссе о творчестве Дебюсси, имел полное право обратить особое внимание на «лукрецианский аспект» мнимого эпикурейства создателя «Пеллеаса и Мелизанды», когда писал о его музыке, что «нет такой другой на свете... которая глубже рассказывала бы человеку о его тайне, которая вносила бы в его сердце такое же беспокойство, которая сильнее будоражила бы его воображение... Дебюсси всегда говорил только о вещах самых простых и самых важных: о смерти и о любви, о боли и судьбе человеческой, о большом белом облаке на небе во время тех долгих летних послеполуденных часов, когда отдых так беззаботен, о западном ветре, что шевелит листья и шепчет человеку о будущем. Никто нам не заменит Дебюсси, — он неповторим»[1].

---

[1] Ibidem, p. 149. Подробнее этот свой тезис тот же автор развивает в исследовании: La vie et la mort dans la musique de Debussy. Neuchâtel, 1968.

Место Дебюсси в музыке XX века

Музыку Клода Дебюсси пытались охарактеризовать, прибегая к самым разным названиям: импрессионизм, натюризм, даже неоклассицизм, однако ни одному из этих магических определений не удалось широко открыть вход в ее владения и выразить ее суть во всей полноте. Так же как сам ее создатель, она стойко сопротивлялась схематизму нашего мышления и делала смешными школярские формулировки. Пьер Булез справедливо подчеркивает, что вся жизнь Дебюсси «была поиском того, что не поддается анализу, поиском развития, которое одним своим поступательным движением способно выразить неожиданности творческого воображения. Он недоверчив к архитектонике музыки в застывшем смысле этого слова и предпочитает структуры, объединяющие строгий порядок со свободным выбором. Поэтому в отношении Дебюсси слова-ключи, которым мы научились до пресыщения, становятся лишенными смысла, беспредметными. К его произведениям не удается применить обычные категории исчерпавшей себя традиции, даже если пытаются их препарировать путем некоторой деформации»[1]. Входило ли в наши намерения вопреки убедительной трезвости этих суждений требовать в итоге замены худшей формулировки на лучшую, в данном случае — «импрессионизма» на «символизм»? Несмотря на всю правомерность такого требования, это было бы лишь заменой большего зла меньшим, а не действительным высвобождением из лабиринта ошибочных обобщений.

Импрессионизм вернул изобразительным искусствам их природу. Он напомнил, что их породила потребность засвидетельствовать то, что видит глаз, или, другими словами, передать визуальные впечатления человека. Название этого течения независимо от своего происхождения точно отвечает его принципам. Могла ли тенденция с такими же (но не с теми же) принципами возникнуть на почве музыки? Несомненно, могла бы, базируясь соответственно на слуховых впечатлениях, а не на зрительных. Сонорное мышление, которое, начиная с Дебюсси, стало оказывать серьез-

---

[1] P. Boulez. Skażone kadzielnice. — «Ruch Muzyczny», 1962, № 16, s. 5—6.

ное влияние на формирование музыкального произведения, несомненно, способствовало вторжению на территорию музыки слуховых впечатлений, получаемых из внешнего мира, и даже чисто акустических явлений. Это подтвердило позднейшее развитие «брюизма» (от франц. «bruit» — «шум»), введение в музыку целого ассортимента «шумов» и «шорохов», какие до сих пор оставались вне ее пределов. Как мы помним, импрессионизм предполагает перенесение на почву искусства чувственных впечатлений как бы in crudo, еще до того, как их успеет организовать наш интеллект. Таким образом, тенденции «брюизма» мы в известной мере имели бы право счесть типичной формой «музыкального импрессионизма». Но это определение ничем нельзя оправдать в отношении музыки Дебюсси, в которой слуховые впечатления (если даже они спорадически и появляются, что мы стремились здесь тщательно отмечать) ни в коем случае не обусловливают ее сути. Что касается переложения оптических впечатлений на музыкальные, к чему пытались, оперируя мумифицированными понятиями, свести искусство Дебюсси — самого чистого музыканта со времен Моцарта, — этому вопросу мы уделили достаточно много места, чтобы к нему не возвращаться.

Но если мы отбрасываем название «импрессионизм» как ошибочное и непригодное, по крайней мере в отношении музыки Дебюсси, то почему бы нам не принять термина «символизм»? Против этого выступают с разных точек зрения. Согласно одной из них — может быть, наиболее серьезной, — течение, определяемое этим названием и начавшее формироваться во французской литературе со времен Бодлера, достигнув своего апогея в 1884—1891 годах, хоть и мощно воздействовало на другие области искусства, не исключая музыки (особенно Дебюсси), все же наиболее ярко выявило свою переломную роль в области искусства слова. Трактуя звучание слов почти наравне с их значениями и упорно занимаясь поисками нетрадиционных языковых связей, французские символисты не только напомнили писательскому искусству о его природе, подобно тому как это сделали импрессионисты в живописи, но одновременно напомнили нам всем о своеобразии структурных свойств всякого истинно художественного сообщения, а именно о его принципиальной многозначности. Музыка же — о чем мы также говорили, — не владея в принципе

никакими средствами для выполнения семантических функций, по природе своей многозначна (разумеется, для определенного культурного круга), и даже объединенные усилия романтиков и Вагнера не могли до конца лишить ее поля для игры воображения. Таким образом, хотя Дебюсси весьма расширил это поле, его достижение здесь нельзя признать его особенностью в области музыкальной специфики, ибо это, скорее, ее «природная» черта, если согласиться, что музыка для определенного культурного круга «по природе» символична. Символичность не выделяет также музыку Дебюсси из ряда прочих искусств, поскольку во всех искусствах наблюдалось стремление уподобиться музыке и создать «произведения-символы».

Эту точку зрения мы могли бы здесь не принимать во внимание, поскольку имеется не один случай переноса названий и понятий из одних областей искусства в другие. Но нас заставляет воздержаться от постулирования «символизма» как категории, определяющей то художественное направление, которое представляет Дебюсси, более существенная причина: эта категория попросту не исчерпывает его богатого наследия, недостаточно его определяет.

Дебюсси не без основания демонстрировал свою «категориефобию», и мы должны уважать эту его неприязнь к формулировкам, поскольку его музыку действительно не удается свести ни к одной из них. Рядом с ним проходили различные художественные течения — натурализм, импрессионизм, прерафаэлизм, дивизионизм, символизм, синтетизм, неоклассицизм, сецессион, фовизм, экспрессионизм. За исключением кубизма, к рождению и развитию которого он отнесся, скорее, как недоброжелательный свидетель, Дебюсси черпал из каждого понемногу, иногда — так было с символизмом — оставался под сильным влиянием, но ни одному из этих всевозможных течений не вверял целиком своей рано сформировавшейся, но долго созревавшей личности.

Несмотря на свои внемузыкальные увлечения — более, впрочем, литературные, чем пластические, — он был слишком музыкантом, чтобы всерьез относиться к «живописной» или «литературной» интерпретациям своей музыки. Свою точку зрения на этот счет Дебюсси выражал, впрочем, не раз, идя в ногу с Уистлером, который упрекал Рёскина («Ten o'Clock») в том, что

тот в своих литературных интерпретациях картин сводит живопись до положения средства и в результате от него ускользает вся поэзия чистой живописи и благородство мысли, движущей художником и отличающей его произведение среди тысячи живописных поделок.

В поисках новой символики Дебюсси постепенно и безотчетно освобождал музыку от ярма семантической интерпретации, прежде чем в нем начала зарождаться мысль о целительном омовении в источниках сонористики. Чутье подлинного музыканта повелевало ему идти против течения вопреки всеобщей завороженности магией Вагнера и искать самостоятельных решений в том вечном диалоге с миром, который ведет художник своим искусством. Чувство меры подсказывало ему, что следует положить конец ненасытной жажде усиления музыкальной выразительности и обуздать силы Природы, выпущенные на свободу романтиками и Вагнером, наложить пределы разбушевавшемуся воображению и обуздать неукротимую эмоциональность и оргиастический сенсуализм. Ничто лучше не характеризует его боязни всякой высокопарности и преувеличения в искусстве, чем его протесты против словесной распущенности Д'Аннунцио или против византизма декораций Бакста к «Мученичеству св. Себастьяна». Еще больше говорит об этом высказанное Дебюсси в письме к Г. Мурею от 10 февраля 1902 года мнение об одном из томиков Суинберна — поэта, которого он, впрочем, весьма ценил: «Это, вероятно, необычный человек... Однако безумие образов настолько ударяет ему в голову, что он забывает, о чем говорит. Я прекрасно понимаю, что в королевстве лирики безумцы — короли. Однако же...» [1].

Дебюсси с необычайной ловкостью балансирует между природой и человеком, не позволяя ни одной из сторон взять перевес над другой, благодаря чему течение его музыки редко нарушается бешеными взрывами сил Природы или внезапными приливами и отливами бурных страстей, и это независимо от того, ведет ли музыка свой разговор одна или вместе с поэтическим словом. Дебюсси не ищет глубины, она сама находит его. Он не делает заранее никаких построений, целиком полагается на свой

---

[1] Debussy et Edgar Poe.-Monaco, 1962, p. 40.

безошибочный инстинкт и постигает свое произведение лишь в процессе творчества. Отсюда та спонтанность, с какой он развивает перед нами свою музыку.

Развивает или, напротив, приказывает ей застыть? И то и другое. Для него хорошо все, что служит выявлению «невыразимого». Эссенция эстетики и творческих свершений Дебюсси содержится уже в поэтике Малларме. Оба они, оказавшись антиподами вагнеризма, искали «суть вещей», истинную правду, не деформированную истасканными шаблонами художественного «послания». Но если наследие Малларме — лишь изумительный обломок, уцелевший от творческой катастрофы, то наследие Дебюсси живет среди нас и радует наш слух, сердце и ум. Как истинное «тотальное произведение», оно обращается к человеку в целом, не только к его чувствам и не только к его разуму. Несмотря на то что Дебюсси не выбирал слов для атак на Вагнера, ему, в сущности, была чужда крайность в отрицании того, что он считал враждебным музыкальному искусству. Если он и боролся с субъективизмом, иногда даже демонстрируя достоинства деперсонализации, то не шел настолько далеко, чтобы отказывать музыке во всякой способности выражения, как Стравинский, поскольку Дебюсси интуитивно чувствовал, что крайности всегда в конце концов сходятся и, по образному выражению Т. Адорно в его книге «Философия новой музыки», «пустые глазницы» музыки Стравинского оказываются иногда более экспрессивными, чем сама экспрессия.

По крайней мере Дебюсси не шутил, говоря, что усиленно старается постепенно исключить из своей музыки все, чему его научили. Он был непримиримым врагом любого академизма, любой косности, подавая пример неустанного возрождения в искусстве, и нужно оказаться во власти обманчивого блеска шаблонов, чтобы еще и сегодня, когда наш горизонт безмерно расширился, по-прежнему настаивать на втискивании его богатого наследия в узко понимаемую формулу — «импрессионизм».

Творчество Дебюсси открыло новую страницу в истории музыки. Почти все тенденции XX века или брали начало непосредственно в нем, или черпали вдохновение в отталкивании от него. Когда окончательно произошел ускоренный Дебюсси распад функциональной гармонии, к которой он с самого начала питал

отвращение, и музыка, созданная после него, лишилась своей полемической жесткости, стала говорить новым языком, на творчество Дебюсси перестали смотреть лишь с негативной стороны. И лишь тогда было замечено, что главная его сила не столько в разрушении распадающейся системы, сколько в прокладывании дороги новому. Справедливо отмечалось, что он революционизировал оркестровую и фортепианную технику, но недостаточно сильно подчеркивалось, что благодаря исключительной музыкальной впечатлительности, какой до него был наделен, пожалуй, только Моцарт, сонорному качеству отдельного звука или сочетаний звуков (после Дебюсси начинают говорить не об аккордах, а о созвучиях) он придал роль фактора, участвующего в создании структуры музыкального произведения наравне с мелодикой ритмикой и гармонией, что оказалось серьезным шагом, последствиями которого полностью воспользуется под воздействием Веберна лишь новейшая музыка.

Было бы ошибочно утверждать, что Дебюсси никогда не испытывал колебаний, не впадал в противоречия. Но ему действительно удалось освободить свое искусство от гнета косных традиций, тормозящих музыкальное развитие. Дебюсси разрывал взаимозависимость мелодики и гармонии, позволяя мелодике свободно парить; он обращал в прах освященные правила, однако его отнюдь не притягивала анархистская стихия хроматизма. Он колебался между модальным и гармоническим мышлением. Однако он серьезно способствовал возрождению модализма, что принесло немалую пользу музыке, если вспомнить modi О. Мессиана и особенно если признать «серию» своеобразной формой модального мышления. Порывая с терцовым построением аккордов, с априорным упорядочением материала, Дебюсси через модальную шкалу, через пентатонику и гептатонику инстинктивно стремился к синтезу звукового материала и, желал он этого или нет, как бы естественным путем приходил к афункциональности, атональности, атематизму. Идея «тембровой мелодии» (Klangfarbenmelodie) вряд ли родилась бы в умах Шёнберга и Веберна, если бы ее не подсказала им музыка Дебюсси. Сонорное мышление, которое впервые получило право голоса в этой музыке, найдет истинного продолжателя в Веберне. В то же время Шёнберг, который первым вслед за Дебюсси набрел на этот путь в

третьей из своих «Пяти оркестровых пьес» (соч. 16) и в той части «Счастливой руки», которая озаглавлена «Световая буря», впоследствии сойдет с этой дороги в произведениях, написанных в додекафонической технике.

Неодолимое желание коренным образом обновить музыкальный язык, очистить его от всякого схематизма и абстрактной риторики, стирающей ощущение звуковой реальности, — это желание то толкало Дебюсси в сторону поисков новых средств, то сосредоточивало его на проблемах структуры. Поэтому в одних его произведениях мы были готовы усматривать действие деструктивных факторов, в других — конструктивные идеи.

Между тем его мышление, свободное от каких-либо предрассудков и мифов, если даже внешне где-то и оставалось прежним, то лишь затем, чтобы иметь возможность вырваться вперед в другом месте — в расширении нашего музыкального горизонта или же в демонстрации новых перспектив развития. Почти метафизическая восприимчивость к чистой звуковой материи, в которой исчезает дуализм идеи и материи, формы и содержания, бессознательно вела его к первоистокам музыки, к ее магическим началам, когда звук, свободный от всякой предвзятости, был для человека орудием сил Природы.

Как мифологический божок Пан, который так часто появляется в его произведениях, Дебюсси вырвался из свиты Диониса и вернулся в свою отчизну. На меже, разделяющей две эпохи, он задумался над жизнью и воспел на своей флейте всю любовь к земле и ностальгию по небу. Нет уже сегодня среди нас никого, кто остался бы равнодушным к звуку его флейты, льющемуся прямо из души.

Указатель имен

Оглавление

Ст. Яроциньский

ДЕБЮССИ, ИМПРЕССИОНИЗМ И СИМВОЛИЗМ

ИБ 3561

Редактор *Н. А. Воронова*
Художественный редактор *В. А. Пузанков*
Технический редактор *Т. В. Левина*
Корректор *Н. Е. Ужтупене*

Сдано в набор 15.03.78. Подписано в печать 21.11.78. Формат 60 X 90¹/16. Бумага типографская № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Условн. печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 13,44. Тираж 25 000 экз. Заказ № 1015 Цена 95 коп. Изд. № 25488

Издательство „Прогресс" Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 119021, Зубовский бульвар, 17

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 2 имени Евгении Соколовой «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29